Девять ступеней вака



Японские поэты об искусстве поэзии

Издание подготовила
И.А. БОРОНИНА

МОСКВА НАУКА 2006

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ



和歌九品



УДК 821.521.0-1
ББК 83.3 (5 Япо)
Б82

Ответственный редактор
Е.М. ДЬЯКОНОВА

Темплан 2005-II-182

ISBN 5-02-033901-6



ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Вниманию российского читателя впервые представляются переводы японских трактатов по теории поэзии. Японская теория поэзии – *карон* – это произведения особого характера, не похожие на обычные трактаты по теории поэзии, отдельный литературный жанр. Многие из трактатов представляют собой небольшие антологии. Стихи перемежаются теоретическими положениями, которые они иллюстрируют. Теоретические положения, как правило, достаточно лаконичны, и исключительно важная роль отводится обильному иллюстративному поэтическому материалу. Таковы поэтики Мибу-но Тадаминэ и Фудзивара-но Кинто. Другой тип поэтик состоит из небольшой теоретической части и специально подобранных к ней стихотворений, иллюстрирующих позицию автора. Яркий пример – “Киндай сюка” (“Прекрасные песни

нового времени", 1209) Фудзивара-но Тэйка. Есть произведения широкого профиля, в которых поэтический материал занимает сравнительно меньше места и важную роль играют рассуждения автора об истории поэзии, ее роли в обществе и в жизни, о предназначении поэта. Таковы поэтики Ки-но Цураюки и Готоба-но ин.

Сама теоретическая часть написана, как правило, живым языком с использованием художественных образов, сравнений, метафор. Это особенно характерно для стиля лучшего поэта средневековья Ки-но Цураюки, стиля, так сказать, импрессионистического, обнаруживающего влияние древнекитайских поэтик. Представление о стиле этих последних дает уже само название одной из них – "Резной дракон литературной мысли".

Обилие поэтического материала, беллетристичность и образность стиля послужили, очевидно, важной причиной того, что произведения жанра *карон*, как правило, входят в серийные издания произведений японской классической литературы – такие, как, например, "Нихон котэн бунгаку дзэнсю" ("Полное собрание японской классической литературы"), "Нихон котэн бун-

гаку тайкэй" ("Японская классическая литература. Большая серия") и др.

В данной книге специально подобраны произведения *карон,* наиболее показательные для этого жанра и одновременно отражающие основные стадии развития литературной и эстетической мысли, демонстрирующие эволюцию и трансформацию ее на протяжении трех столетий. Это период с X по начало XIII в., в течение которого происходит формирование поэтико-эстетической мысли в Японии, складывается национальная эстетическая традиция.

Ключевые этапы развития этой традиции маркируются такими произведениями, как Предисловия Ки-но Цураюки и Ки-но Ёсимоти к антологии "Кокинвакасю" ("Собрание старых и новых японских песен", предположительно 905 г.), Предисловие Ки-но Цураюки к антологии "Синсэн вака" ("Заново отобранное собрание японских песен", 936), трактат Мибу-но Тадаминэ "Вакатэй дзиссю" ("Десять стилей японской песни", 945), трактаты Фудзивара-но Кинто "Синсэн дзуйно" ("Сущность поэзии. Руководство, вновь составленное") и "Вака кухон" ("Девять ступеней *вака* (японской песни)"), трак-

тат-антология Фудзивара-но Тэйка “Киндай сюка” (“Прекрасные песни нового времени”, 1209), Предисловия Фудзивара-но Ёсицунэ и Готоба-но ин к антологии “Синкокинвакасю” (“Новое собрание старых и новых японских песен”, 1203).



КИ-НО ЦУРАЮКИ

КОКИНВАКАСЮ. КАНАДЗЁ (СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

⟨1. Существо и смысл песен *вака*[1]⟩

Песни Ямато[2]. Их семя одно – человеческое сердце, из которого вырастают тысячи и тысячи листьев-слов[3].

Люди, что живут в этом мире, опутаны густыми зарослями своих дел и забот. И то, что у них на сердце, что видят они и слышат, выражают они в песне.

Соловей, что поет среди цветов, лягушка, что живет в воде, – когда слышим мы их голоса, думаем: из всего живого разве есть кто-нибудь, кто не пел бы собственной песни?

Без всякого усилия движет она небом и землею, внушает сострадание невидимым глазу богам, духам и демонам, вносит согласие в союз мужчин и женщин, умягчает сердца суровых воинов. Все это – песня.

⟨2. Истоки *вака*⟩

Песня зародилась еще тогда, когда только появились небо и земля[4]. Есть песня о том, как под плавучим Небесным мостом сочетались жен-

ское и мужское божества[5]. Однако же песни, что дошли до поздних времен, ведут свое начало от тех, что сложены были на Небесах вечнокрепких[6] богиней Ситатэру-химэ[7].

Была Ситатэру-химэ женою Амэвака-хико[8]. Песня богини славит ее красавца старшего брата; поется в ней, как красота его отражалась и сверкала на горах и в долинах[9]. То были, верно, песни эбису[10]. В них еще не установилось число знаков и слогов, и сами они не были такими, какими должны быть настоящие песни.

На земле, рудою богатой[11], песня пошла от бога Сусаноо. В век богов[12] – разрушителей скал[13] – число слогов в стихе еще не установилось. Песни были простые, воспевали все так, как есть[14], и понять душу слова трудно было. А как настал век людей, с появлением Сусаноо-но микото установилась песня в тридцать и один слог[15]. Сусаноо – брат богини Аматэрасу Оомиками. Когда строил он дворец в Идзумо, чтобы там жить со своей женой[16], увидел он, как поднялись облака восьми разных цветов[17], и сложил песню:

Облака в восемь рядов
Поднялись над нею, Идзумо страной.
Восьмирядну изгородь, – чтоб с женой
укрыться мне,
Восьмирядну изгородь строю,
Эту восьмирядну изгородь.

И вслед за ним стали люди слагать песни о том, как они любовались цветами, как завидовали птицам, как сожалели о тающей весенней дымке, как грустили об исчезающей росе.

Как странствие в дальние края начинается с одного первого шага, а потом – проходят целые месяцы и годы; как высокая гора начинается с пыли и комьев земли у подножия и поднимается до небес, где плывут облака, – так развивается и песня. Песня о заливе Нанива была первой песней, возвестившей начало эры правления микадо[18]. Когда Осасаги-но микото[19] пребывал в Нанива и был еще принцем, то с младшим братом попеременно уступали они друг другу титул принца крови, и так три года прошло, прежде чем вступил он на престол. Человек по имени Вани, беспокоясь за него, сложил и поднес ему песню. Воспетые в этой песне цветы, что “цвели на деревьях”, это – цветы сливы.

И была еще песня-шутка о горе Асакаяма, которую сложила дева-*унэмэ*[20]. Когда Кадзураки-но Оокими послан был на северо-восток, в дальнюю землю Митиноку, он недоволен остался приемом, устроенным в его честь тамошними чиновниками, и хоть те приготовили и место для приема, и все, что надо было, он был не в духе. И тогда дева одна, что прежде в столице служила *унэмэ*, взяла бокал и, налив *сакэ*, поднесла ему с песней. И сердце Оокими сразу же смягчилось.

Эти две песни считаются матерью и отцом всех песен *вака*. И те, кто учился слагать песни, прежде всего учили эти песни.

⟨3. Облик песен – *вака-но сугата*⟩[21]

И вот постепенно стало песен шесть видов (*сама*)[22]. Должно быть, так же, как и в китайской песне.

Первый – это *созута*[23]. Например, императору Осасаги-но микадо была поднесена такая песня:

В бухте Нанива
На деревьях расцвели цветы.
Зимний сон миновал[24].
Наступила весна.
На деревьях расцвели цветы[25].

Второй вид – *кадзоэута*[26].

Цветов красою
Сердце взято в плен.
Зачем? Пустое все...
Не знает птица,
Когда охотника стрела ее настигнет.

Такие песни говорят о вещах так, какие они есть, простыми словами (*тадагото*), безо всяких сравнений (*татоэ*) и других подобных приемов. Про эту песню, если спросить, о чем в ней говорится, ответить трудно. Ее сердце трудно понять. Этот пример, может быть, подошел бы для пятого вида – *тадагото-ута*.

Третий вид – *надзураэ-ута*[27].

Поутру,
Как иней ляжет,
Ты уйдешь, а у меня
Всякий раз, как затоскую,
Будет таять, таять сердце.

Такие песни, воспевая что-то, сравнивают это с чем-нибудь другим. Например, "подобно тому как...", "так же, как и...".

Может быть, этот пример и не очень подходит[28]. Но вот другой:

Маткою вскормленный,
Червь шелковичный[29],
Что в коконе спрятан, –
Так и в душе у меня нет просвета:
С любимой своей не встречаюсь.

Четвертый вид – *татоэ-ута*, "песни-сравнения".

Мою любовь –
Измерить, пересчитать
Нельзя! Как и песчинки
На берегу,
У моря бурного.

В этих песнях чувства (*кокоро*) выражаются через образы разных трав, деревьев, птиц и зверей. В них нет никакого скрытого смысла[30].

Если же надо выразить скрытый смысл, то меняется и вид песни и получается *соэута*:

В Сума, на берегу
Соль рыбаки выжигали.
И дым
От сильного ветра
В сторону отнесло[31].

Этот пример, я думаю, подойдет.

Пятый вид – *тадагото-ута*, "песня в простых словах":

Когда б обмана
Этот мир не знал,
С какой приятностью
Слова людские
Можно было б слушать![32]

В песне восхваляется устроенность [мира], правдивость. Однако сердце этой песни, возможно, не отвечает названию. Скорее, может быть, следовало бы назвать такую песню *томэ-ута* ("песня-желание").

Красою горной вишни
Налюбовался всласть:
Не дул бы ветер,
И с деревьев
Не осыпались лепестки![33]

Шестой вид – *иваи-ута* ("приветственные песни"). Например:

Как же богат, роскошен
Сей дворец!
Из нескольких строений –
Как ветви дерева,
Раскинулись они.

Песня эта, однако, восхваляет дела мирские и возвещает о них богам, и такую песню, пожалуй, нельзя считать приветственной[34].

В Касуга, в полях
Зелень молодую собирая,
Молюсь о брате.
Видит бог –
Жить тысячи веков ему желаю[35].

Эта песня, пожалуй, больше подходит для примера.

А вообще можно ли все песни разделить на шесть видов?[36]

⟨4. История *вака*⟩

В наш век люди стали больше заботиться о красоте внешней, предаваться веселью, сердца их обратились к блеску и тщеславию. А оттого пошли песни пустые, слагались только на случай. Стала песня ютиться в доме сластолюбца и чахнуть, подобно дереву, зарытому в землю[37], в безвестности среди людей образованных. И в серьезных собраниях[38] – оставалась она в тени, неприметнее цветка-колоска травы степной *сусуки*[39].

Если же вспомнить, как начиналась песня, подумаешь: нет, в те времена все было иначе.

Древние властители наши, микадо, из века в век – и утром весенним, когда цветы цветут, и

ночью осеннею, когда светит луна, – собирали придворных своих и повелевали им слагать песни, подходящие ко времени и событию[40]. И вот одни, слагая песни о цветах, чтобы выразить в них мысли свои, бродили по неведомым горам и полям[41]. Другие, чтобы воспеть любование луною, блуждали по незнакомым землям. И властители, внимая их песням, судили о том, что было в них мудрого, а что неразумного. И не только такие были песни. Слагали песни люди – когда славили государя, поминая о камушке мелком и огромной горе Цукуба[42], когда радость наполняла сердце, когда восторг охватывал их. И когда, вспоминая дым над горою Фудзи[43], клялись они в вечной любви, и когда, слушая голоса цикад, живущих на соснах, тосковали о друге[44], и когда казалось им, что выросли они и возмужали вместе с теми двумя соснами в Такасага, в Суминоэ[45]. И когда думали они о прошлых днях своих, вспоминая о Горе мужа[46], и когда с сожалением вспоминали краткий миг девичьего расцвета и обращались к “девичьей красе” – цветку валерианы[47], – только в песне находили они свое утешение. И когда весною смотрели они, как опадают поутру цветы, и когда осенней ночью слышали шорох листьев, падающих с дерев[48]. Или когда, глядя в зеркало, вздыхали о том, что год от года все прибавляется снега на голове и волн на их лицах[49]. И когда, замечая росу на траве и пену на глади волн[50], задумывались они о бренности своей жизни, и страх охватывал их.

Или когда одни, вчера богатые и процветающие, ныне вдруг теряли власть и могущество и делались нищими, и друзья отворачивались от них. Или когда другие, клянясь в любви, вспоминали о покрытых волнами соснах на горах в дальней стороне[51]; или когда другие, жалея о старых друзьях, вспоминали о ручейках, текущих в долинах[52]. И когда, тоскуя на одиноком ложе, видели, как желтеет снизу куст *хаги*[53], и когда на рассвете считали, сколько раз взмахнет крылами кулик[54], и когда жаловались другим на горести жизни в этом мире[55]. И когда роптали на мир за быстротечность этой жизни, вспоминая воды Ёсино-реки[56]. И когда замечали, что дым более не поднимается над горой Фудзи, или узнавали, что перестроен древний мост через реку Нагара[57], – только в песне обретали они покой и утешение.

Такова песня, и так передавалась она с древних времен. Особенно же распространилась песня со времени Нара. В те времена государи, видно, хорошо понимали душу песни[58]. И появился тогда кудесник песни Какиномото-но Хитомаро[59], что был министром третьего ранга. И были тогда властители едины со своими подданными.

Плывущие осенним вечером в водах Тацута-реки багряные листья виделись властителю Нары парчою[60]. А вишни, расцветшие весенним утром на Ёсино-горе, в сердце Хитомаро представлялись не иначе как облаками. И был еще человек по имени Ямабэ-но Акахито[61]. Как никто,

был он искусен в сложении песен. Трудно было поставить Хитомаро выше Акахито, и трудно было поставить Акахито ниже Хитомаро.

Августейшая песня Нара-но микадо:

Осенние листья[62],
Опав и смешавшись,
Плывут по Тацута-реке.
Захочешь перейти –
Порвется пополам роскошная парча.

Какиномото-но Хитомаро:

Сливы цветов[63] –
И их не различишь!
Вечное небо,
Как туманом, затянуло.
Снег все идет, идет, идет.

* * *

Рассвет[64]...
В тумане утреннем
Акасской бухты
Плывет ладья, меж островами прячась.
Ей вслед задумчиво смотрю.

Ямабэ-но Акахито:

Весною в поле[65]
Нарвать фиалок
Я вышел.
И было так приятно,
Что в поле и остался на всю ночь.

* * *

В заливе Вака[66],
Как нахлынет прилив
И отмель зальет, –
Журавли
С криком летят в камыши.

Кроме этих певцов, много появлялось и других людей, искусных в сложении песен, и не было им конца.

И вот собраны были все песни, до того времени сложенные, и названо было то собрание песен “Манъёсю” – “Собрание мириад листьев”.

Прошло много времени, больше ста лет, десять императорских правлений сменилось[67].

С той поры немного было людей, кто знал о делах прошлых лет, кто умел слагать песни, вникал в душу песни. Из них одни больше, другие меньше преуспели в сложении песен.

Что до людей высокого звания, то не мне с легкостью судить о них[68]. Скажу о некоторых известных певцах, близких к нынешним временам[69].

Например, его святейшество – Содзё Хэндзё[70]. Он владел слогом, но в песнях его мало истинного[71]. Песни его – словно красавица на картине: смотришь на нее и лишь попусту тревожишь свое сердце.

Если это – сплетенные
Бледно-зеленые нити[72],
То и росинки белые –
Не яшма ли, что нанизала
Ива весенняя?

* * *

О, листья лотоса![73]
Болотная вода – и та
Не осквернила сердца вашего, –
И все же
Зачем росу за жемчуг выдавать?

В поле Сага, упав с лошади, он сложил:

О, "девичья краса"[74],
Лишь именем пленившись,
Тебя сорвал.
И потому –
Ни слова о моем падении!

Аривара-но Нарихира[75]. Чувства (*кокоро*) у него было в избытке, но слов (*котоба*) ему не хватало. Песни его – словно увядшие цветы. Они утратили красу, но еще сохранили аромат.

Иль в небе нет луны?[76]
Или весна – не та,
Не прежняя весна?
Лишь я один –
Как прежде.

* * *

Как посмотрю.
Луной любуются[77],
Но "лун" не любят.
Как наберется много их,
Наступит старость.

* * *

Бессонной ночи греза[78] –
Мимолетна.
Но мимолетнее еще
Нам кажется она потом,
В дремоте одинокой.

Фунъя-но Ясухидэ. В слове он был искусен, но образ (*сама*) его песен не отвечал их сути. Его песни – словно торговец, разодетый в дорогие шелка[79].

Только подует[80] –
Никнут осенние травы, деревья.
О, ветер горный!
Его ведь недаром
Бурей зовут.

На смерть государя Фукагуса:

В густой траве[81]
В долине туманов
Укрылась тень твоя.
Померкло солнце –
Был ли день печальней?

Монах Кисэн с горы Удзи. Слова его песен туманны и не ясны[82], конец с началом не сходится. Думаешь, будто любуешься осенней луной, а оказывается – это облака на рассвете.

Приют мой –
От столицы вдалеке[83].
И, как сам мир,
Печален он – недаром назван
Горою Удзияма.

Песен Кисэна мы знаем мало, чтобы сравнить их с другими и судить о них.

Оно-но Комати. В сложении песен шла она по стопам древней Сотоори-химэ[84]. В этих песнях есть очарование, но нет силы. Ее песни – словно красавица, страдающая от болезни.

Я с мыслью о нем
Заснула[85], верно,
И он – явился...
Знать бы, это сон –
Не просыпаться б лучше!

* * *

Что в этом мире
Блекнет[86],
Хоть и не имеет цвета, –
То сердца милого
Цветок.

* * *

Настали печальные дни[87]...
Ну что ж, –
Корни обрежу, плавучею стану травою,
Было б течение,
Что вдаль повлечет.

Песня Сотоори-химэ:

Любимый[88]
Нынче вечером
Придет, должно быть:
Паук спустился сверху.
Это – знак.

Отомо-но Куронуси[89]. Облик его песен не привлекает. Его песни – словно житель гор, что с вязанкой дров за плечами присел отдохнуть под сенью цветущей вишни.

Тоскуя по тебе[90],
Брожу вокруг,
А мимо –
Гуси дикие летят.
Ужели не услышишь этот плач?

* * *

Пойду-ка
Подойду[91] к горе Кагами,
Как в зеркало,
Взгляну:
Не постарел ли я?

И, кроме этих, много других певцов, песни которых известны. И множатся их имена, как разрастаются широко дикие травы в полях или листья на деревьях в густом лесу. Но думали они, что лишь то, что они слагали, и есть песня, не понимая, что есть и другие виды песен[92].

⟨5. Как составлялась “Кокинвакасю”⟩

И вот четыре времени года сменились девять раз с того дня, как стал править страною нынешний государь наш[93]. И не было уголка, куда не докатились бы волны любви государевой к подданным своим, выходя даже за пределы Восьми островов[94]. Великие милости его простирались повсюду, с ними не сравнится и широкая сень Цукуба-горы[95].

Не щадил времени государь, вершил множество государственных дел, а в минуты досуга не забывал и о разных других делах. И о делах прошедших думал он, заботясь о том, чтобы вернуть и воскресить то, что забыто. И вот ныне сам государь повелел собрать – в назидание и на радость грядущим поколениям – песни старые, полузабытые[96], а кроме того, и новые песни нынешних певцов. И вот в четвертый месяц пятого года Энги повелел он сделать это Ки-но Томонори, главе ведомства приказов, Ки-но Цураюки, хранителю дворцовых архивов, Осикоти-но Мицунэ, служившему прежде в губернаторстве Кии,

и Мибу-но Тадаминэ, служившему в Правой дворцовой гвардии. Повелел собрать эти песни и представить ему, государю.

И повелел он выбрать из этих песен разные – начиная от тех, где поется, как вплетают в волосы цветы сливы, а также и такие, где слушают кукушку, где срывают ветви с осенними листьями, и вплоть до тех, где поется, как любуются снегом[97]. А также и песни, где образами цапли и черепахи[98] возносились мыслью к государю и величали людей и где, глядя на осенний куст *хаги*[99] и летние травы, грустили о любимых, и где, подойдя к горе "Застава встреч"[100], складывали руки в молитве. А также, кроме песен весны, лета, осени, зимы, повелел собрать и разные другие песни.

И так собрано было всех песен тысяча и получилось свитков числом двадцать. И назвали собрание – "Кокинвакасю" ("Собрание старых и новых японских песен").

Собранные ныне песни – они, как поток, что постоянно струится под горою. Их множество – как песчинок на морском берегу; а потому не слышно ныне и ропота, будто песня пришла в упадок, измельчала, подобно непостоянной реке Асука[101]. Но только ликование, радость великая, что малый камушек в большую скалу вырос[102].

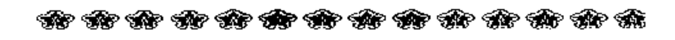
И однако ж сетуем на себя мы, что не сравнились в славе с красотой и ароматом весенних цветов, что тщетная лишь слава тянется долгой осенней ночью.

Страшусь я молвы людской, и перед душою, сердцем песни – стыдно мне... И все же, каждый раз – смотрю ли я, как проплывают облака в далеком небе, прислушиваюсь ли к плачу оленя[103] по утрам и вечерам, радуюсь я вместе с другими соратниками своими, что довелось мне родиться в это благостное время, жить в этот век, когда свершилось это событие.

Ныне нет Хитомаро. Но не мог оборваться путь песни. Пусть меняется время и уходят дела в прошлое, пусть радость и печаль сменяют друг друга, но навеки останутся слова этих песен. Не рвутся ветви молодой ивы[104], не опадают листья – иглы зеленой сосны, дикие ветви плюща – они вьются и вьются[105], следы птичьих лапок[106] на песке – они всегда будут. Так и песня.

А потому, кто захочет узнать, что есть песня и какие бывают песни, проникнуть в душу вещей[107], воспетых в них, не смогут они не взирать с восторгом на старые песни – подобно тому как любуются луною в широком небе, и не смогут не полюбить они и наших новых песен.





КИ-НО ЁСИМОТИ

КОКИНВАКАСЮ. МАНАДЗЁ (СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Японская песня...[1] Ее корни в человеческом сердце, а цветы ее – густой лес слов. Люди... Они не просто живут в этом мире. Легко меняются их мысли и чувства, радость и печаль сменяют друг друга. Чувство зарождается в сердце, становится устремлением в стихах, т.е. в слове[2]. На сердце светло, и в песне звучит радость; ропот, гнев на сердце, и песня – печальна[3]. Ничто лучше песни не движет небом и землею, не волнует богов и духов, не исправляет нравы людей[4], не вносит мира в союз мужчины и женщины.

Есть шесть стилей песен *вака*[5]: *фуу*[6], *фу*[7], *хи*[8], *кёо*[9], *га*[10], *сёо*[11].

Когда весною выводит свои трели соловей среди цветов, а осенью звенят на ветвях дерев цикады[12], тут нет какого-то особого искусства или старания. Каждый из них просто поет свою песню. Как и все живое. Таков закон природы[13]. Однако во времена семи поколений века богов[14] люди жили просто, и не осознавали они чувств и желаний своих. А потому не слагали и песен[15]. Когда же бог Сусаноо-но микото пришел на землю Идзумо[16], сложена была песня в 31

знак[17]. Появилась наша нынешняя песня *ханка*[18]. И с тех пор не только люди стали выражать свои чувства друг другу японской песней, но даже и Небесный внук с дочерью царя морского[19].

Настал век людей[20], и песен стали слагать еще больше. Разные песни появились: *нагаута, танка, сэдока, компонка*[21]. И иные формы. Много их было[22]. Словно дерево, что из малого саженца вырастает высоко, разметая облака. Или как из крохотной росинки аж до небес вздымаются огромные волны. Стали слагать такие песни, как поднесенная государю в Нанива[23], или другая, о реке Томино[24], сложенная для наследного принца (Сётоку тайси), песни необычные, с глубоким, чудесным, таинственным содержанием[25]. Если же говорить вообще о древних песнях, то многие из них просты и слова их ныне уже стары. То еще не были песни, ласкающие глаз или слух, но служили лишь для наставления, исправления нравов[26].

В старину каждый раз, когда был благоприятный сезон, все вокруг было прекрасно, созывал государь придворных своих и на этих собраниях повелевал слагать песни[27]. И так узнавал он, каковы были чувства меж ним и подданными и кто из тех был умнее, а кто глупее. И это помогало государям отвечать устремлениям народа своего и отбирать из подданных таких, что богаты талантами.

После того как принц Оцу[28] сложил первые китайские стихи, все, кто был искусен в сложении песен, восхищенные этими стихами, сами

вслед за принцем стали слагать такие же. Они заимствовали китайские знаки письма, и после этого даже жизнь в стране изменилась[29]. Оттого же стала приходить в упадок японская песня[30]. Однако был бессмертный Какиномото-но Тайю[31], его божественное воображение не знало себе равных ни в старые, ни в нынешние времена. И еще был несравненный Ямабэ-но Акахито[32]. Оба они были кудесниками песни *вака*. А вслед за ними все новые и новые певцы появлялись.

Вскоре времена изменились, люди пристрастились к роскоши и сластолюбию. Празднословие, словно облако, затянуло небо, и потоком хлынули цветистые, пустые слова. Опали плоды, и лишь попусту цвели цветы[33]. Песни стали использоваться любовниками как “посланцы с цветами и птицами”[34], и нищими, чтобы просить подаяние. Песня стала простой принадлежностью женского обихода и стыдилась появиться в кругу серьезных мужчин.

В новое время[35] уже мало было таких, что умели слагать песни, как в старину[36]. Их можно было перечесть по пальцам! Каждый из них в чем-то превосходил, а в чем-то уступал другим. И нам надлежит теперь определить, чем же он отличался от остальных.

Кадзан-но Содзё[37]... Владел он слогом и в облике песен был искусен. Но если слова его – цветы, то плодов они давали мало[38]. Его песни – что красавица, написанная на картине: глядя на нее, лишь попусту волнуешь свое сердце[39].

Аривара Тюдзё[40]. В его песнях чувства в избытке, но не хватает слов. Они словно увядшие цветы[41], что почти утратили красу и прежний цвет, но еще сохранили аромат.

Бунрин[42]... В словах он был искусен, но в облике его песен есть что-то вульгарное. Его песни – что торговец, разодетый в яркие одежды.

Кисэн – монах с горы Удзи[43]... Слова его цветисты и слог утончен, но конец с началом не сходится. Как будто собрался полюбоваться осенней луною, а она уже скрылась в рассветном облаке.

Оно-но Комати... Шла она по стопам древней Сотоори-химэ[44], и есть чары в песнях ее, но песни эти – безжизненны, нет в них силы. Ее песни – будто красивая женщина, пораженная болезнью, набелила свое лицо.

Отомо-но Куронуси... В сложении песен следовал он древнему Сарумару Тайю[45]. Ум его скор, и в слоге у него есть легкость, и некоторые его песни занятны, но облик их не отделан. Его песни – будто селянин, присевший отдохнуть в тени цветущих вишен.

Кроме этих, немало было других певцов, чьи имена всюду известны, несть им числа. Большинство их немало заботились о красоте и очаровании (*таэ*)[46] облика, но мало кто помышлял о самих истоках песни, о душе ее (*омомуки*)[47]. Люди ныне вообще заботятся лишь о богатстве и славе, соперничая друг с другом. Тщеславие обуяло их, и утратили они интерес к сложению песен. Ведь будь человек хоть министром и вое-

начальником сразу и имей он богатства несметные и денег в избытке, но после смерти не успеют истлеть в земле его кости, как исчезнет из людской памяти имя его. И лишь имена певцов, что слагали *вака*, к счастью, сохранились для потомков. Все потому, что слово песенное ближе и понятнее людям, легче, доступнее для слуха их. А душа песни знает пути к божествам[48] самим и способствует благому промыслу их.

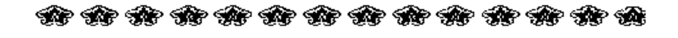
В старину государь Хэйдзэй[49] повелел служителям своим собрать песни и составить "Собрание мириад листьев" ("Манъёсю")[50]. С той поры десять правлений сменилось, и, если вместе подсчитать, целых сто лет прошло[51]. После "Манъёсю" уже не было того внимания к сложению песен *вака*, и стали забываться прежние обычаи. И хотя был в те времена такой мастер изящного слова, как Сайсё Оно[52], и славился утонченным слогом своим Дзайнагон[53], однако иным талантам обязаны они именами своими. Не на пути *вака* снискали они себе славу[54]. Девятый год, как правит нами нынешний государь наш[55]. Великие заботы его простираются далеко за пределы Острова стрекоз[56]. И с божественной сенью милостей его не сравнится и густая сень Цукуба-горы[57]. И утих мало-помалу ропот, что мол измельчала полноводная река песни[58], но все громче голоса, что камешек малый в огромную скалу вырос[59].

И вот посчитал государь, что надлежит вернуться к прежним обычаям и продолжить путь, что прерван был на многие годы. И повелел го-

сударь главе ведомства приказов Ки-но Томонори[60], хранителю библиотеки и дворцовых архивов Ки-но Цураюки[61], бывшему чиновнику губернаторства Каи Осикоти-но Мицунэ[62], офицеру Правой внешней охраны государя Мибу-но Тадаминэ[63] представить свои собрания песен вместе со старыми песнями[64]. И названо было собрание «Продолжением “Манъёсю”»[65]. А потом издал государь приказ упорядочить собранные песни и разделить их по видам. Так было составлено двадцать свитков[66], и собрание это названо было “Собранием старых и новых японских песен” – “Кокинвакасю”.

Сожалеем мы, что в слове[67] своем не сравнились с красою весенних цветов[68]. И что лишь пустая слава потянется длинною осеннею ночью. Страшит нас, что, быть может, будем осмеяны молвою. И стыдимся, оглядываясь назад, скромности талантов своих. Радуемся же мы, что пришло время возродиться японской песне, время нового расцвета ее. Счастливы, что довелось нам жить в это благодатное время[69]. Хоть и нет с нами великого Хитомаро, но ведь не оборвался путь японской песни! Нижайше предлагают Вашему высокому вниманию сие предисловие Ваши покорные слуги Цураюки и другие[70]. 15-й день 4-й луны 5-го года Энги[71].





КИ-НО ЦУРАЮКИ

СИНСЭН ВАКА. ДЗЁ

(ЗАНОВО ОТОБРАННОЕ СОБРАНИЕ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

В прошлом, во время правления государя Энги[1], государство управлялось безо всякого усилия[2], и подданным было легко. И вот Его Величество повелел составителям [собрания][3] отобрать и представить 1000 старых новых японских песен, не вошедших в "Манъёсю". Издал он и другой указ – отобрать самые лучшие из песен. Передал указ начальник стражи дворцовых ворот Фудзивара[4], второй советник[5]. А получил этот указ скромный подданный Ки-но Цураюки. Перед тем как приступить к отбору песен, отправился я с тяжелым сердцем[6] к месту своего назначения[7] и там, в часы, когда не очень был занят делами, начал понемногу отбирать песни. Старые песни... Их душа глубока, и слова просты. Новые песни... Их слова – плод изощренного ума, а душа – неглубока[8]. И потому отобрал я лишь песни тех поэтов, что жили во времена, начиная с правления государя Конин[9] и кончая правлением государя Энтё: песни, в которых есть и цветы, и плоды[10]. Эти песни – лучшие из лучших. Про них не скажешь, что там лишь цветистые образы купаются в фонтанах слов, когда

воспевают они, певцы, весеннюю дымку и осеннюю луну, что лишь легкомысленные украшения высвечиваются словесной росою, когда обращаются они к красе цветов и голосам птиц. Все они, эти песни, могут двигать небом и землею, волновать богов и духов умерших, побуждать к надлежащему поведению, вдохновлять к сыновней почтительности. С ними высшие могут учить низших, а низшие высмеивать высших[11]. Поистине, хоть литература и выбирает красивые слова, но душа ее предназначена наставлять[12].

В своем собрании сочетал я вместе песни весны и осени[13], а песни лета поместил рядом с песнями зимы, попарно, чередуя их между собой. Так же и поздравительные песни с песнями скорби, песни разлуки с песнями странствий, песни любви с разными песнями. Всего 360 песен в четырех свитках. Намеревался я представить мое собрание государю после возвращения в столицу по завершении службы. Но тени от облаков скорби уже пали на древние сосны на горе Цяо[14], завывающий звук осеннего ветра уже пронесся по стволам осенних бамбуков у реки Сян[15] и стих. Умер и Советник, что передал мне указ государя. Мои труды оказались ненужными. Сложил я эти прекрасные песни в ларец и в одиночестве проливал слезы на свой воротник. Но, подумал я, когда настанет и мой час, песни эти придут в беспорядок, растеряются. Мысль о том, что замечательные эти песни

снова смешаются с творениями пустыми и неумелыми, преисполняла болью мое сердце. И вот – записал я эту короткую историю в надежде, что сохранятся они, эти песни, для грядущих поколений.

Куратор монастырей и посольств,
чиновник 5-го ранга Ки-но Цураюки





МИБУ-НО ТАДАМИНЭ

ВАКАТЭЙ ДЗИССЮ (ДЕСЯТЬ СТИЛЕЙ ЯПОНСКОЙ ПЕСНИ)

Песня – это обычай нашей страны, нашего народа. Слагать песни начали еще боги. Но после века богов в век людей она распространилась особенно широко. Часто, воспевая окружающие предметы, природу, намекали на человеческие дела и чувства. Такие песни выделяются и в китайской классификации, делящей песни на шесть видов (*рикуги*). Однако шли века, об этом стиле как-то стали забывать, и до сих пор мало кто знает о разновидностях песен. Достигли многого в красоте песен (*фуга*). Однако, думая о красоте песни, главное внимание уделяли красоте слова. Древние же мудрецы, говоря о старых и новых песнях, большей частью обращали внимание на смысл ее. Выбранные мною разделы и песни служат цели общего разграничения их типов, такого, чтобы было понятно всем. Я хотел лишь одного: чтобы все, кто будет это читать, могли легко понять, что я имел в виду.

I. Стиль древних песен
(*кокатэй*):

1) И диких лошадей[1],
Пасущихся в полях Огасавара,
Возможно приручить, –
Если короткую узду
На них надеть.

2) Лишь только прилив[2]
Нахлынет в бухту Вака,
Журавли
С громким криком
Летят в камыши.

3) Подует ветер[3],
И вздымаются белые волны
на взморье.
О, Тацута-гора!
Не тебя ли мой милый
Этой ночью переходит один?

4) Чу! Запела кукушка[4]...
Даже в эту короткую
Майскую ночь
Так тяжело одной
Встречать рассвет!

5) Куда это красавицы пошли?[5]
Призывно машут
Белотканым рукавом...
Не иначе, как в Касуга, в поля,
За молодою зеленью!

Старые песни не суть песни одного стиля. Они могут принадлежать к разным, ко многим стилям. Отобрать их по качеству слов, по характеру этих слов трудно. Если же исходить из типа, характера самой песни, то легко впасть в заблуждение. Я хотел просто отобрать их, руководствуясь тем общим, что для них характерно, их общим “духом”. То же могу сказать и о последующих стилях. Но только об этом стиле могу сказать, что он не схож с другими.

II. Хвалебный стиль
(*симмётэй*):

1) О, государь мой![1]
Тыщу лет живи,
Покуда малый камень
В скалу не вырастет,
Зеленым мхом поросшую!

2) В глубинах гор[2],
Наверное, заморосил
Осенний дождь:
Плющ, обвивающий деревья
ближних гор,
Окрасился багрянцем.

3) Проходят, сменяя друг друга[3],
И луны, и дни,
Но ничто не тревожит
Обитель богов
На Миморо-горе!

4) Пока ты был, о государь,
Неслась через пороги Белая река[4].
А ныне – как ее назвать?
От слез моих кровавых
Изменился цвет!

5) В густой траве[5],
В долине туманов
Сокрылась тень твоя.
Померкло солнце,
Был ли день печальней?!

Стиль этот как бы соединяет в себе, кроме восхваления, нечто божественное, чудесное, удивительно прекрасное. Но выбор названия не полностью отвечает подлинной сущности этих песен.

III. Прямой стиль (*тёкутэй*):

1) Ах, отчего ж так бесполезно[1]
Жизнь прошла?
Уж на пороге старость....
Хотел бы с легкостью я
помышлять
О времени минувшем!

2) Жизнь, ведь она –
Имеет свой предел[2].
О, если бы я мог, пока живу,
Не думать о мирских печалях,
Которым нет конца!

3) Глазам еще не видно[3],
Что настала осень,
Но грустью
Отозвался в сердце
Ветра стон.

4) В саду возле пруда
Уже распустились
Волны глициний.
Скоро, наверно,
Запоет в горах кукушка[4].

5) Когда спешишь домой[5],
В столицу,
Печальнее всего –
Там не застать того,
Кто не вернется боле.

Трудно объяснить назначение этого стиля. Но что можно с уверенностью сказать, так это то, что выражения иносказательного или каламбурного типа для него не свойственны. Общий смысл стиля *тёкутэй* – это выражение того, что на сердце, прямо и непосредственно, выражение мыслей и чувств так, как они есть.

IV. Стиль избытка чувств (*ёдзётэй*):

1) Хотел ты на цветы полюбоваться[1]
И заглянул в мой сад.
Когда осыпятся,
Наверное,
Скучать я буду...

2) Сказал ты,
Что придешь[2], –
Но вот –
Я в одиночестве встречаю
на заре
Сентябрьскую луну.

3) Затосковав,
Отправился я к милой[3]
Зимней ночью.
Холодный ветер дул с реки,
И жалобно кричали птицы.

4) Сердце ее,
Как бурная река[4] Отова,
Что мчится
Через все преграды
Неудержимо.

5) Вот и отплыл я в море[5],
Где сотни островов мелькают на пути, –
Ты весточку об этом донеси
Той, что в столице я оставил
Рыбачий челн!

В этих песнях немного слов, но много чувства. Этот стиль примечателен тем, что задуманное содержание не все выражается в "слове", частично или даже в значительной степени оставаясь за пределами сказанного. Однако то, что не досказано в "слове", входит в состав поэтической мысли.

V. Стиль отражения чувств
(*сясинтэй*):

1) С надеждой я ждала[1],
Но ты не приходил,
И много так прошло ночей.
Все думаю: не ждать,
Но лишь сильнее жду!

2) Когда домой я возвращался[2],
Шел и оглядывался
На верхушку крыши
Дома твоего, –
Пока не скрылся он из глаз.

3) Я втайне ожидаю[3]
Того, кто, знаю, не придет.
И не проходит ночи,
Чтобы со вздохом сожаленья
Я не смотрела на луну.

4) Я, засыпая,
Думала[4], наверно, о тебе, –
И ты – явился...
Если б я знала: это – грезы,
Зачем мне пробужденье?

5) С надеждою
Смотрю я на дорогу[5],
На каждого прохожего,
Покуда мимо дома моего
Он не пройдет.

Этот стиль характерен тем, что поэт не столько выражает, сколько как бы описывает, "отражает" чувства, мысли, ситуации. Песни этого стиля могут включать и элементы чудесного, таинственного, а также и "избыточное чувство" – *ёдзё*, что роднит его в таком случае со стилем *ёдзё*. И в то же время некоторые песни этого стиля приближаются к "возвышенному стилю". В песнях стиля *сяситэй*, как правило, не используется сложная техника, тропы и риторические фигуры. В этих песнях мысли и чувства переданы так, как они есть.

VI. Возвышенный стиль (*кодзётэй*):

1) Зима[1],
А с неба
Осыпаются цветы:
За облаками, там,
Наверное, весна...

2) К тебе
Я не могу пойти[2],
Но ты, пока живешь в горах,

Хоть голос свой подай мне,
Милая кукушка!

3) Как встретить бы хотел[3] того,
Кто побывал в столице старой,
Спросить,
Цветут ли вишни там
Или уже опали.

4) Хоть горы высоки[4],
Луна еще видна.
Как бы хотелось
Вместе с кем-нибудь
Полюбоваться ею!

5) Когда бы не зарос мой пруд[5]
Плавучею травою,
Еще одной луной
Я мог бы любоваться
Осенними ночами.

Для этого стиля характерно, что слова используются обычные, без окольных выражений и замысловатой техники, однако же в “душе” песни чувствуется что-то загадочное, даже таинственное (*югэн*). Относящиеся к этому стилю песни отличаются высоким поэтическим искусством. Порой они сродни стилю *симмётэй* (своей таинственностью) или стилю *ёдзётэй* (когда в них имеется “избыток чувства”). Ведь песни стилей *симмётэй* и *ёдзётэй* фактически “вышли” из “возвышенного стиля”. И поэтому провести между ними различие только на основе понятия

“прекрасного” довольно трудно. С точки зрения “искусства прекрасной души” они не уступают друг другу. Но все это требует дальнейшего углубленного их изучения.

VII. Стиль изящного слога (*кирётэй*):

1) Год кончился вчера[1],
А весенняя дымка
Уж поднялась
Над Касуга –
“Горою-дымкой”.

2) Не различить цветов[2]
Душистой сливы:
С небес великих снег идет,
Лишь хлопья белые
Вокруг.

3) В реке Каннами[3],
Где кричат лягушки,
Тени знакомые мелькают:
Похоже, расцвели
Цветы ямабуки...

4) Что поднести в этот раз
Осенним богам?[4]
Может, из листьев багряных парчу –
С Тамукэ –
Горы подношений?

5) Равнину небесную взором
окинул[5], –
Свет разливает луна, –
Наверно, та же,
Что сияет в Касуга,
Над милой горой Микаса...

В этих песнях может использоваться окольный стиль, всевозможные риторические украшения (омонимические метафоры, скрытый смысл названий, скрытые сравнения). У них есть сходство с песнями “метафорического стиля”, а также “возвышенного” и “хвалебного”.

В них большое внимание уделяется красоте слова (*котоба-но фуга*).

VIII. Метафорический стиль (*хикётэй*):

1) Снегом запорошена[1],
Пришла весна.
Соловьиные слезы
Замерзшие,
Верно, оттают теперь...

2) Цветок прекрасный[2]
Окутан дымкой
И скрыт от глаз,
Все ж аромат его
Украдкою уносит горный ветер.

3) Вот – хризантема белая[3]
Мне приглянулась.
Сорву – хоть наугад:
Вся первым инеем покрылась,
Обманщица!

4) Белые хризантемы[4]
Колышатся на осеннем ветру
В Фукиагэ...
А, может быть, это –
Волны морские?

5) Раз ты столичной птицей зовешься[5],
Ответь:
Та, о которой, странствуя,
Я думаю с любовью,
Жива иль нет?

В этих песнях одно как бы "смешивается" с другим, принимается за другое, кажется другим. В них нередко используется иносказание. Некоторые из них близки стилю *кирётэй*.

IX. "Прекрасный цветок" (*каэнтэй*):

1) Взлетев на ветку сливы[1],
Соловей
Приход весны воспел,
А снег –
Еще идет!

2) Мне бы пойти полюбоваться[2]
вишнями,
А я –
Повесил на руку
Зеленой ивы нить
И так провел весь день!

3) Подставим рукава[3]
И полюбуемся,
Как соловей в моем саду
С прекрасных вишен осыпает
лепестки,
Порхая меж ветвей.

4) Жаль, отцветут[4]
Осенних *хаги*
Белые цветы.
Их жаль и рвать:
Росинки упадут!

Этот стиль изящен, душа этих песен чарует, хотя очарование (*эн*) это достигается не за счет окольных выражений и сложной риторики. Слова могут быть и простыми, но душа – прекрасна.

X. Песни двух стилей
(*рёхотэй*):

1) Горы – высоки[1],
Цветущие вишни –
Словно парят в облаках,

И не проходит дня,
Чтоб к ним не устремлялась
моя душа.

2) Вода издревле[2]
Служит зеркалом цветам,
И потому, когда осыпятся,
Так хочется сказать:
Ах, затуманилось!

3) О, птицы певчие[3]
В горах,
Простершихся вокруг!
Так жалобно не пойте, –
Хоть сегодня!

4) Зимою каждою[4]
Смотрю на белый снег,
И множатся года,
И кажется, что вместе с ним
Растает мое сердце.

В этих песнях сочетаются цветистый стиль и возвышенный, метафорический и хвалебный, прямой стиль и стиль изящного слога.





ФУДЗИВАРА-НО КИНТО

СИНСЭН ДЗУЙНО[1] (СУЩНОСТЬ ПОЭЗИИ [РУКОВОДСТВО], ВНОВЬ СОСТАВЛЕННОЕ)

Форма (*арисама*)[2] песни (*ута*)[3] – это 31 знак[4], всего – пять стихов[5]. Верхние три стиха называются главными, а нижние два – заключительными[6]. Иногда в стихе может быть один-два лишних знака. Это допускается, если не портит ритма[7].

У песни душа (*кокоро*)[8] должна быть глубокой, а облик (*сугата*)[9] чистым и ясным. И еще – должно быть у души нечто такое, что привлекает и восхищает (*окасики токоро*)[10]. Такую песню можно назвать прекрасной (*сугурэтариута*)[11].

Когда певец хочет сказать и о том, и о другом, и одно за другим тянется, словно цепь[12], – это очень плохо. Надо сразу и прямо, без лишних слов, излагать то, что задумано.

Если трудно преуспеть в гармонии души песни и ее облика, то надо прежде всего позаботиться о душе[13]. Если же душа – не глубока, тогда следует потрудиться над ее обликом[14].

Если говорить о форме облика (*катати*)[15], то песня должна быть красивой и благозвучной.

Чистое и ясное звучание песни дополняет и украшает ее облик.

В случае, когда не удавалось преуспеть в гармонии души песни и ее облика, певцы в старые времена часто брали в главные стихи зачины (*утамакура*)[16], а задуманное излагали в стихах заключительных. Певцы более позднего времени – Накамуро[17] – так уже не поступали, однако и они считали, что выражать задуманное сразу же, с первых слов, – не следует.

Особенно искусными из певцов этого времени были Цураюки и Мицунэ[18]. Людям нынешним нравится, как они слагали песни[19].

Подует ветер[20] –
И поднимутся белые волны
на взморье.
О, гора Тацута!
Не тебя ль в полночь
Милый переходит один?

Говорили, что Цураюки приводит эту песню как пример.

В Нанива[21]
В Нагара старый мост
Ныне, говорят, перестроили.
С кем теперь могу
Я себя сравнить?

Эту песню Исэ читала своей дочери Накацукаса-но кими[22], когда учила ее, как слагать песни.

Чтоб разлюбить тебя[23],
Я в Реку омовения
Вошел. – Увы!
И очищение мое
Боги не приняли.

Эту песню Фукаябу[24] читал своему сыну, когда учил его поэтическому искусству.

Мир этот[25] –
С чем сравнить?
Следы из белых волн,
Что оставляет на рассвете
Рыбачий челн.

* * *

Небесную равнину[26]
Издали окину взглядом:
Взошла луна, –
Та, что всходила в Касуга
Над милою горой Микаса.

* * *

В морской простор[27],
Где сотни островов открылись взору,
Отплыл я. Эту весть
Домой, в столицу
Донесите, рыбаки!

Это все – хорошие песни.

* * *

Любовью истомившись[28],
Отправился я к милой
Зимней ночью.
Холодный ветер дул с реки,
И жалобно кричали птицы.

* * *

О том, кто заглянул[29]
Полюбоваться вишнями
И заодно и навестить меня, –
Когда осыпятся цветы, –
О нем скучать я буду!

* * *

Как подсчитаю[30],
Все множатся,
Множатся годы.
Зачем же спешить
Их провожать и встречать?

У этих песен поистине прекрасный стиль.

Из множества изъянов в сложении песен более всего следует избегать говорить в двух местах об одном и том же. Если же душа у слова в одном месте – одна, а в другом – иная, то это не будет изъяном.

*Мия*ма-ни ва[31]
Мацу-но юки дани
Киэнаку-ни
*Мия*ко ва нобэ-но
Вакана цумитэн.

В горах
На ветках сосен
Еще не стаял снег,
А на полях столицы
Уже зелень собирать
пойдем!

Однако, если слова хоть и разные, но "душа" у них одинакова, – этого непременно следует избегать[32].

Мокарибунэ[33]
Има дзо *нагиса*-ни
Ки ёсу нару
*Миги*ва-но тадзу-но
Коэ савагу нари.

Челн рыбака,
Что водоросль жнет,
Подходит, видно, к берегу:
На взморье громко
Закричали журавли.

Надлежит избегать повторять дважды один только знак (слог).

Ми-сабураи[34]
*Ми*каса то мосэ
*Мия*гино-но
Ко-но сирацую ва
Амэ-ни масарэри.

О, слуги добрые!
Скажите господину,
Чтоб шляпою прикрылся:
В поле Мияги
Под деревом роса – пуще дождя.

Но если сама песня прекрасна, то для нее это не будет изъяном.

Ми*яма*-ни ва[35]
Арарэ фуру раси
То*яма* нару
Масаки-но кадзура
Иродзуки ни кэри.

В горах,
Как видно, выпал град:
Плющ на деревьях
Ближних гор
Окрасился багрянцем.

Однако повторять одно и то же слово в нескольких местах нельзя ни в каких случаях. Это ясно, здесь не надобно и примеров.

Также надлежит избегать повторять один и тот же знак в конце двух стихов и даже в конце слов. Это режет слух.

Тиринурэ*ба*[36]
Ноти *ва* акута то
Нару хана-о
Омои сирадзу мо
Мадоу тэ фу кана.

Осыпятся цветы –
Мусором станут.
Не думая о том,
Свое мы сердце
В плен им отдаем.

Неприятно для слуха, когда такие два стиха идут один за другим подряд. Этого лучше избегать.

Сэдока[37]:

Ути ватас*у*[38]
Отиката хито-ни
Моно мо*су* варэ
Соно коко-ни
Сироку сакэру ва
Нани-но хана дзо мо.

Оглянусь вокруг
У того, кто там,
Спрошу:
Что за белые цветы
В стороне той
Расцвели?

Здесь один и тот же звук повторяется в конце стиха и в конце слова, но это не режет слуха[39].

Хисаката-но
Ама[40]-но кавара-но
*Вата*си мори
Кими *вата*ринаба
Кадзи какуситэ ё.

Паромщик Великой
Небесной реки!
Коль переправишься,
Кормило спрячь,
Чтоб назад не возвращаться.

Как правило, слов грубых, простонародных надлежит избегать[41], равно как и всяких туманных, неясных выражений. Кроме тех случаев, когда то, о чем поется в песне, – прекрасно само по себе.

Лучше обходиться без старых слов – кроме таких, как "*камо*" и "*раси*"[42]. Нехорошо, когда главную мысль выражают словами старых песен[43]. И даже если это не главная часть песни – все равно нехорошо. Надо искать выражения новые, интересные.

Бывает, что певец, слагая свою песню, берет старую за образец. Это – другое дело[44]. Однако нет смысла выбирать песню, известную хорошо только самому певцу, а другим не знакомую: никто не поймет, что он задумал.

Если певцу нравятся старые песни, то выбирать из них надо такую, которая бы и другим понравилась[45]. Иначе – нет смысла.

Может быть, это и так всем понятно, но я все-таки решил написать об этом – для несведущих.

Сэдока состоит из 38 знаков – слогов.

В ясно зеркало[46]
Взглянув
И на дне его увидев
Отражение, –
С незнакомым стариком
Будто встретился.

* * *

Эй, там, на холме[47],
Отрок! Косишь ты траву,
Лучше не коси,
Так оставь:
Государь пожалует –
Будет для коня его славный корм!

Тем, кто будет слагать песни, надлежит знать и зачинные слова – *утамакура*[48], и учить то, что написал Цураюки, и слова старых песен[49] понимать. А также учить и песни "Нихон сёки"[50], и песни разных провинций[51].





ФУДЗИВАРА-НО КИНТО

ВАКА[1] КУХОН[2] (ДЕВЯТЬ СТУПЕНЕЙ ВАКА)

1. Высшая ступень, высшая степень – это песни, в которых слово[3] прекрасно[4] и есть избыток чувства[5].

Не правда ли[6],
Пришла весна?
Увидел я утром:
В Миёсино горы
Подернуты дымкой...

* * *

Рассвет...[7]
В тумане утреннем
Акасской бухты
Плывет ладья, меж островами
прячась, –
Ей вслед задумчиво смотрю...

2. Высшая ступень, средняя степень. Это песни, в которых слово красиво[8] и есть избыток чувства.

В горах[9], как видно,
Выпал град.
Плющ,
Обвивающий деревья ближних гор,
Окрасился багрянцем...

* * *

Там, у горы Застава встреч[10],
Уж, верно, гонят лошадей
Из Мотидзуки,
И в чистом зеркале воды
Видны их тени...

3. Высшая ступень, низшая степень. Это песни, в которых душа хоть и не глубока[11], но песня интересна[12] (*омосироки токоро ару*).

Когда бы в мире
Вишни[13]
Вовсе не цвели,
И сердце бы весной
Спокойно было...

* * *

По длинному мосту Сэта[14]
Ведут, как видно,
Лошадей:
Гулкий топот копыт
Доносится...

4. Средняя ступень, высшая степень – это песня, у которой душа и слово в гармонии[15]. Песня льется ровно и гладко, задуманное излагается интересно[16].

Остановлюсь и полюбуюсь[17] –
Перед переправой –
На эти осенние листья.
Ведь, если и посыпятся, как дождь,
Река, я думаю, не разольется!

* * *

Эй, отрок![18]
Ты там рубишь ветки хаги.
Из них –
Веревок ты не вей!
Сухая ветвь порвется быстро!

5. Средняя ступень, средняя степень. Это – песни, которые не назовешь прекрасными, но и не скажешь о них плохого. Песня, сложенная, как должно[19].

"Весна пришла"[20], –
Хоть люди говорят,
Я ж так не думаю:
Ведь соловья
Еще не слышно!

* * *

В прошлом году[21]
Я сливу молодую
Посадил в саду,
И вот –
Уж зацвела она!

6. Средняя ступень, низшая степень. Это песни, в которых чувствуется интересный замысел[22].

Только вчера[23]
Риса побеги
В землю сажали, –
И вот уже шепчутся листья
Под ветром осенним!

* * *

Того, который любит[24]
Меня, я не люблю.
Уж не за то ли
Тот, кого люблю теперь,
Меня не любит?

7. Низшая ступень, высшая степень. Это песни, в которых хороша только часть[25].

Только подует[26] –
Никнут осенние травы, деревья.
О, ветер горный!
Его ведь недаром
Бурей зовут!

* * *

Соль выжигают[27] на взморье,
Грудой ее намывают
Бурные волны прилива.
Как эта соль, участь моя горька.
Стар я уже...

8. Низшая ступень, средняя степень. Это такие случаи, когда о певце не скажешь, что он вовсе не понимает душу вещей[28] (*кото-но кокоро*).

Отныне даже и не посажу[29]
И любоваться ей не стану,
Травой *сусуки*:
Лишь в колос выйдет –
Осени печаль пронзает сердце.

* * *

Быстрей вперед[30],
Моя лошадка!
Любимую, что ждет меня, наверно,
На горе Мацути,
Скорее повидать хочу!

9. Низшая ступень, низшая степень. Это – когда и слово не гладко[31], и душа не увлекает[32].

Горечь жизни![33]
Если каждый раз,
С нею повстречавшись, убиваться,
Сколько ж раз на дню
Придется умирать!

* * *

Хоть и привлечь стараюсь[34], –
Словно лука тетиву к себе тяну, –
Все не идешь ты. Ну, так что же!
Коль не придешь,
Хоть издали взгляну!

Хочу, чтобы вы запомнили: не следует слагать песни о том, о чем уже сложены старые песни[35].

Если хорошо посмотреть старые песни, часто окажется, что в них уже есть то, о чем вы хотите сложить свою песню.

Если песня – неизвестного певца, то вовсе не обязательно хорошая песня. Поэтому если

можете сложить лучше, не стесняйтесь, дерзайте!

Есть певцы, что берут из старой песни больше половины, чтобы сложить свою. Такую песню не похвалят[36].





ФУДЗИВАРА-НО ТЭЙКА

КИНДАЙ СЮКА (ПРЕКРАСНЫЕ ПЕСНИ НОВОГО ВРЕМЕНИ)

⟨Трактат – антология⟩

Теперь это уже дело далекого прошлого. Некий человек[1] однажды спросил меня, как надо слагать песни. Доверившись слабому разуменью своему, написал я о том, в чем сам немного разбирался. Написал, особо не думая о стиле, простыми словами. Заметки эти, быть может, неприглядны на вид, но в них высказал я то, что думал, хотя в чем-то, может, и ошибался.

* * *

⟨Критический взгляд на историю *вака*⟩

Путь песен Ямато... Он кажется мелким, но пролегает глубоко. Кажется легким, но труден. И немногие знают и понимают его. Жил в давние времена певец Цураюки. О душе его песен скажешь,что был он искусен и в мелодии не превзойден, и смысл песен был ясен. Но не слагал он песен в стиле "чарующей красоты избыточного чувства"[2]. Из тех, что пришли после, большинст-

во слагали песни, следуя его примеру. Но время шло, мельчали души людей, а оттого – и душа песни. Мелодия теряла прелесть, и слово становилось все грубее. Особенно же в недавние времена, когда певцы только и думали, как бы вложить в пять стихов первую пришедшую на ум мысль, и совсем не заботились о слове и облике песни. И вот песни последнего времени уподобились землепашцу, покинувшему сень цветов, торговцу, снявшему с себя заморские одежды[3]. Однако же были и такие, как первый советник Цунэнобу[4], асон Сюнрай[5], управляющий Правой половиной столицы Акисукэ-го[6] и Киёсукэ асон[7], сановный Сюндзэй, мой покойный родитель[8], а также Мототоси[9], тот, у кого учился он искусству сложения песен. Всем им был чужд грубый стиль новых песен, и с любовью обращались они к старым песням. В прекрасные песни свои вложили они душу, и не уступают те песни сложенным старыми мастерами[10]. И среди поэтов наших дней немало таких, что стараются преодолеть грубый стиль, и тяготение к старому слову чувствуется в их песнях. Так что настало время, когда стиль таких певцов, как Кадзан Содзё[11], Аривара Тюдзё[12], монах Сосэй и Оно-но Комати[13], надолго утраченный, понемногу вновь возвращается, радуя глаз наш и слух, – хотя и есть некоторые люди, не ведающие озарения души, что думают, будто нынешние песни – это совершенно новые, и изменился путь песен Ямато. Эти новые певцы на самом деле считают, что только то, что они слага-

ют, и есть подлинная песня, но не понимают они, что такое истинный облик и образ песни[14]. Темен смысл их песен[15], ибо делают они сложным то, что должно быть просто и понятно. Наверное, не тем образцам они подражают[16].

⟨Собственная позиция⟩

Хотя и сознаю я, что должно мне постичь до конца путь песен Ямато, но пока я всего лишь наследник дела и славы отца моего и деда[17]. Временами видел я почтение к себе, временами слышал хулу[18], то признавали меня, то порицали. Но чувствую, что с самого начала недоставало мне преданности делу сложения песни, и научился я лишь настаивать на том, что отвергали другие. Наставлял меня отец: "Песню не ищи на дороге, где далеко видно и отовсюду слышно. Рождается она сама – из сердца, через озарение"[19]. Только всего и было сказано, но то была истина. А я даже и не потрудился как следует вникнуть в эти слова и осмыслить их. И ныне вот, как ступил я на порог старости, стали одолевать тяжелые недуги и печаль глубокая полнит сердце[20]. Так что блекнут в глазах моих цветы слов и иссыхает в душе источник вдохновенья. Почти уже не слагаю и песен[21] и не размышляю даже об этом. Скажу лишь немного о том, о чем меня просили, – об образе и облике песни, столь близких неразумному сердцу моему.

⟨Принципы и методы сложения песен⟩

Слово вздыхает о старине, душа – жаждет новизны[22] и требует несравненного, возвышенного облика. Песни, сложенные в эру Кампё[23] и времена более ранние... Если не у них, у кого же учиться, чтобы слагать хорошие песни? С любовью обратим взоры свои к старине и позаимствуем слова из старых песен. Это называется "следовать изначальной песне"[24]. Однако мне кажется, что если певец возьмет, скажем, второй и третий стих изначальной песни как есть и использует их в первых трех стихах своей песни, а в другой раз возьмет два последних стиха и использует их таким же способом, то едва ли сложенная им песня покажется кому-нибудь новой. Первые два стиха старой песни, может быть, вообще лучше не брать[25]. Хотя, с другой стороны, хорошей песни не получится, если не заимствовать из старых песен таких начальных слов, как "[Подобная] Исоноками старая столица"[26], "Май, [когда] кричит кукушка", "В вечных небесах вершина Кагуяма" или "Копье из яшмы – путь странника". Учили меня, однако, что не следует заимствовать такие известные начальные стихи, как "Год не закончился, а уже пришла весна"[27], "Поток, где пил я воду, омочив рукав", "Иль в небе нет луны? Или весна не та...", "Ветер под деревьями, что осыпает лепестки". Что до песен наших дней или недавнего прошлого, – даже если певец уже покинул этот мир, может показать-

ся, что песня сложена только вчера. Из таких песен не следует заимствовать[28] ни единого стиха, ни единой части, так как их тут же узнают.

⟨Дополнение⟩

Я лишь коротко изложил некоторые мысли свои. Но специально я не учился, чтобы судить о том, что хорошо в песнях, а что плохо и как следует слагать песни. А чтобы толковать трудные места песен, на то у каждой школы есть свои правила и традиции. Я этому не учился, и наставники мои мне ничего такого не передали. А то, в чем я немного разбираюсь, мало отличается от того, о чем уже писали и что собрано в трудах других. Так что ничего нового я не сказал, – такого, что отличалось бы от мнения других школ[29].

1. Мибу-но Тадаминэ:

Не зря, наверно, говорят:
“Пришла весна!”
Увидел нынче я,
Что даже горы в Ёсино
Окутаны туманом.

2. Сюнрай:

С тех пор, как вишни горные
Впервые расцвели,

Они все кажутся
Струями водопада,
Бегущего с заоблачных высот.

3. Готоба-но ин:

Как хвост фазана с дальних гор,
Долу свисающий, –
Весенний долог день, –
И все ж мне не наскучило
Цветущей вишней любоваться.

4. Сосэй-хоси:

Эх, затеряюсь нынче
Среди весенних гор,
А коль стемнеет,
Под сенью вишен где-нибудь
Ночлег себе найду.

5. Неизвестный автор:

Покуда любовался вишнями,
Вдруг хлынул дождь.
Ну, что ж, пусть льет!
И хоть промокну я, но постою
Под сению цветов!

6. Оно-но Комати:

Краса цветов
Поблекла...
Бесцельно жизнь прошла,

Пока с тоской смотрела,
Как льет весенний долгий дождь.

7. Ки-но Томонори:

В весенний день,
Когда с небес великих
Спокойный, мягкий льется свет,
Цветы, не ведая покоя,
На землю осыпают лепестки.

8. Киёхара-но Фукаябу:

Ночь летняя!
Едва стемнело – уже рассвет.
Где там за облаками
Приют найти успела
Луна?

9. Эгё-хоси:

Густой травой зарос
Мой одинокий дом.
И никого вокруг,
Лишь осень посетила
Меня...

10. Сайгё-хоси:

Ах, как обильно, верно,
Посыпались росинки
С кустов и трав!
Пронесся ветер
Над полем Миягино...

11. Оэ-но Тисато:

Смотрю я на луну,
И мысли грустные одолевают,
Нет им конца!
Хотя и понимаю, что осень –
Не только для меня.

12. Готоба-но ин:

Быть может, мой рукав
Обильно увлажнила
Осенняя роса?
Всю ночь в нем отражался
Лунный лик!

13. Фудзивара-но Тадамити:

Осенняя луна
Наверно, ждет за облаками,
Окутавшими склоны гор, –
Пока рассеются они, –
Чтоб выйти в сумерках.

14. Неизвестный автор:

Что это?
Гуси, пролетая, роняют слезы?
У дома моего,
Приюта грустных дум,
На листьях *хаги* – роса...

15. Тэнти-тэнно:

Убогий вид заброшенной
сторожки
В осеннем поле...
Как он наводит грусть!
Обильною росою увлажнился
Мой рукав.

16. Фунъя-но Асаясу:

В полях
Осенний ветер дует,
С травы на землю осыпая
Капельки росы, –
Как жемчуг с разорванной нити!

17. Неизвестный автор:

Гуси с плачем летят,
Ветром осенним влекомы.
Ах, лучше б пролетели
сторoной:
И без того душа
Полна печали!

18. Минамото-но Цунэнобу:

Уж вечер...
С рисовых полей
Через калитку тростниковую
Осенний ветер задувает
В хижину мою.

19. Какиномото-но Хитомаро:

Быть может, скоро ляжет иней
На склоны гор, где вызрел
ранний рис.
Не стану убирать!
Так душу бередит
Оленя стон!

20. Сарумару-но Тайю:

В глубинах гор
По листьям палым
Ступает плачущий олень,
И в этих звуках
Вся осени печаль.

21. Ки-но Цураюки:

Осенние дожди и росы
Обильно увлажнили гору
Моруяма,
И нижняя листва дерев
Вся без остатка
Окрасилась в багрянец.

22. Минамото-но Санэакира:

Рассвет...
В последних отблесках луны
Кружатся листья.
Сорвал их без остатка
Осенний горный ветер.

23. Сайгё-хоси:

В селенье
На ближних горах Акимино
Наверно, дождь:
Тучи висят
Над пиком Икома.

24. Фудзивара-но Киёсукэ:

Если ты не придешь,
Значит, одной
Коротать эту ночь,
Слушая шелест заиндевевших
Листьев бамбука в горах.

25. Эгё-хоси:

По небесной реке,
Может быть, через все небеса
Луна проплывает,
Сверкая, как лед,
В эту зимнюю ночь.

26. Неизвестный автор:

Столица прежняя
От Ёсино-горы
Была невдалеке,
И дня не проходило,
Чтобы не шел здесь снег.

27. Сакануэ-но Корэнори:

На рассвете
Он словно отблеск луны,
Этот снег,
Выпавший за ночь
В селеньи Ёсино.

28. Фудзивара-но Ёсицунэ:

От старого года осталась
Одна только ночь,
Короткая, словно коленце
бамбука,
На морозе увядшего
В полях Исоноками.

29. Цунэнобу:

Твой век, о государь,
Пусть длится долго, –
Пока не остановится теченье
"Реки божественного ветра" –
Мимосусо!

30. Содзё Хэндзё:

Умру ли нынче, или поживу еще, –
Ты, жизнь, – роса
В печальном этом мире:
Обильно с листьев капаешь,
Иль по стволу стекаешь
незаметно...

31. Содзё Хэндзё:

Гляжу я –
Все переодели платья:
Словно цветут цветы.
И ты, замшелого платья рукав,
Быть может, просохнешь
от слез?

32. Идзуми Сикибу:

После себя
Оставила ты только имя:
И мхом оно не порастет,
И не истлеет
Под холмом могильным.

33. Фудзивара-но Митинобу:

Пришла пора –
Сниму я платье
Из грубой ткани *фудзи*,
И только слезы...
Им нет конца!

34. Готоба-но ин:

Прощальный дар твой –
Облако
От погребального костра
Исчезло на заре.
Ужели вылилось с слезами
и дождем?

35. Сайгё-хоси:

С тем, кто ушел,
Надежды нет на встречу
в этом мире,
Но у помогшего ему
Покойно встретить свой конец
Полно печали сердце.

36. Аривара-но Юкихира:

С тобой расстаюсь,
Но если узнаю, что ждешь, –
Как сосна
На вершине Инаба,
Вернусь в тот же день!

37. Аривара-но Юкихира:

Если в столице
Кто-то спросит обо мне,
Скажи: в заливе Сума
В тоске
Проливает он слезы.

38. Сюндзэй:

В заливе Нанива, у рыбаков,
Где жгут тростник, чтоб
обогреться,
Я провожу ночлег,
И слезы, будто капли соли,
Стекают с рукава.

39. Сюндзэй:

Как волны возвращаются
обратно,
Приеду я в Мацусиму опять.
О вы, морской стихии волны,
О, не разрушьте мой приют
На острове Осима!

40. Иэтака:

Ужели на заре
Опять переходить мне горы,
Где облака кругом
И не доходит свет
Луны, блуждающей по небу?

41. Сюнрай:

Дивные скалы скрыты
Под водорослями
В заливе Нанива, –
Так в сердце я таю любовь...
О, если бы я мог тебе открыться!

42. Фудзивара-но Ёсицунэ:

О, не пролейся дождь
Из туч нависших и парящих над
вершиной, –
Хоть и окрасишь ты
В багрянец яркий
Листву дерев!

43. Минамото-но Хитоси:

Хоть ты и далека,
Любовь моя прочна,
Как по дороге на Восток
Старинный мост Сано.
Жаль только, ты о ней не
знаешь!

44. Минамото-но Хитоси:

Прячется мелкий бамбук
Под буйными травами в поле...
Ужель и мне
Свою любовь таить,
Когда она переполняет сердце?

45. Сюндзэй:

О, если б мог я поселиться
У озера Муро в Ясима!
Чтоб дым пожара,
Что пылает в сердце,
Открыто мог подняться в небо.

46. Неизвестный автор:

Луна на ущербе
Светит неярко в ночи...
Ах, сколько в сердце у меня
любви!
Не меньше, думаю, чем игл
На горных соснах!

47. Исэ:

Короткое коленце бамбука
В заливе Нанива –
Свиданье мимолетное.
Ужели и его
Не обещаешь ты, жестокий?

48. Сюнрай:

Твоя холодность поражает, –
Как ураган по осени
С горы Хацусэ.
Разве об этом
Я просил богов!

49. Исэ:

Течет бесконечно
Река любви.
Могу ль с нее исчезнуть я,
Как пена,
Тебя не повидав?

50. Хитомаро:

Уж сплетни начались,
Будто на рынке Тацу,
А я всего лишь думаю
о том,
Как бы с тобой
Добиться встречи!

51. Сонэ-но Ёситада:

Как кормчий,
Потерявший руль
В речном потоке Юра,
Не вижу я пути
Моей любви.

52. Фудзивара-но Корэтада:

Я от людей
Любовь таю
И в рукавах одежд заморских
Пытаюсь удержать
Потоком льющиеся слезы.

53. Фудзивара-но Акисукэ:

В Такасаго, возле святыни Оноэ,
Ветер в соснах шумит
И о тебе доносит
Лишь вести редкие.
О, как тоскую я!

54. Кии:

Слушая шум игривых волн,
Что прибивают к берегам
Такаса,
Стараюсь чувства я сдержать,
Чтобы потоки слез не омочили
Мой рукав.

55. Неизвестный автор:

Светлячка
Завернувши в рукав,
Не скроешь огня.
Взгляни на меня и поймешь,
Что на сердце таю.

56. Саканоуэ-но Корэнори:

Если встретиться нам, –
Как свиваются нити, –
Не суждено,
Как жизни яшмовую нить
Я сохраню?

57. Сюнрай:

Как капельки росы
На лепестках, цветка любви
В руках не удержать,
Так и тебя –
После короткого свиданья.

58. Сюндзэй:

Думал ли я,
Что и сотую ночь
Суждено провести мне
В карете,
Возле двери твоей!

59. Мибу-но Тадаминэ:

После того последнего
прощанья,
Когда была ты холодна,
Как заходящая луна,
Нет для меня печальнее –
Рассвета!

60. Неизвестный автор:

На одиноком ложе,
Циновку соломенную
постелив,
Ждет ли снова меня
Дева-печальница
У моста Удзи?

61. Неизвестный автор:

Порою и истлевшие деревья
Всплывают вверх
Со дна Натори – "Реки молвы"...
Как тайну первого свиданья
Нам сохранить?

62. Сосэй-хоси:

"Приду", – ты обещал,
Но вот –
Осенним полнолуньем
Одна встречаю я
Луны восход.

63. Принц Мотонага:

Свидание – как горы дальние,
Что на моей охотничьей одежде
[вытканы],
И хоть надену я ее,
Они не станут ближе.
Лишь слезы – мой удел.

64. [Хитомаро]:

Как горного фазана
Длинный хвост,
Долу свисающий, –
Эту долгую-долгую ночь
Видно, одна проведу...

65. Принц Мотонага:

В отчаянии я
Прошу – приди!
Хоть вновь пойдет молва,
Теперь уж – все равно,
И жизни мне не жаль!

66. Фудзивара-но Тосиюки:

В заливе Сумиёси волны
Стремятся к берегу всегда,
А ты?
Ужель и на дорогах грез
Боишься глаз людских?

67. Неизвестный автор:

Любить не стану больше! –
Решила я
И в реку омовения вошла.
Увы! Обета моего
Боги не приняли!

68. Киёхара-но Мотосукэ:

Мы выжимали рукава, промокшие
от слез,
И поклялись:
"Друг другу не изменим!" –
Как не достигнут волны
Вершины гор Суэ.

69. Исэ:

От берегов прекрасного Кумано
Челн отплывает –
Дальше, дальше...
Уехал ты, и от меня,
О, как теперь далек!

70. Исэ:

Гора Мива,
Как будет ждать она тебя,
Хотя и знает: пройдут года,
Но к ней –
Никто уж не придет!

71. Готоба-но ин:

Роса на рукаве,
Став алою, исчезнет,
Пока скорблю я о неверности твоей,
А вместе с ней –
И жизнь моя...

72. Иэтака:

О, вспомни,
Чьи пустые клятвы
Мне жизни стоили?
Как облако вчерашнее от
дуновенья ветра,
Исчезло все!

73. Сайгё:

"Плачь!" – не луна ль сказала,
Повергая
Меня в печаль
И слезы исторгая
Из глаз моих?

74. Сайгё:

Я вспомнила о нем,
Как только в небе чистом
Разлился лунный свет –
И тотчас потонул в слезах:
Как сердце мое слабо!

75. Юкихира:

Растаял снег на горных склонах
Сага,
И вот – уже открылся путь
К реке прекрасной –
Сэрикава,
Проторенный за тысячу лет!

76. Цунэнобу:

Ветер с моря подул, –
И вот уже лижут
Белые волны
Нижние ветви
Сосен Сумиёси.

77. Содзё Хэндзё:

О, ветер небесный!
Заслони облаками
Обратный их путь!
Красотой этих дев
Хоть немного еще полюбуюсь!

78. Фудзивара-но Мототоси:

О, эти обещанья!
Непрочные, как жизнь моя –
росинка
На листьях у травы – полыни.
Бесплодные надежды
Мне оставляет осень...

79. Киёсукэ:

Коль жизнь продлится,
Может, буду тосковать
Об этих днях, что ныне
ненавистны.
Минувшее...
Как оно сердцу мило!

80. Сюндзэй:

От суеты устал,
Быть может, обрету покой
В этом приюте горном...
Но как светла луна
В безоблачном полночном небе!

81. Неизвестный автор:

Священный петух
Криком своим оглашает
Тацута-гору,
В нарядное платье одету, –
Кто выпустил его?

82. Сосэй-хоси:

Вот место – одни уезжают,
Другие обратно вернуться спешат,
Знакомые, просто чужие,
Прощаются...
Гора “Застава встреч”.

83. Сюндзэй:

Мир суеты!
В нем нет пути спасенья.
Куда идти?
В глубинах гор – и тут
Печальный стон оленя!





ФУДЗИВАРА-НО ЁСИЦУНЭ

СИНКОКИНВАКАСЮ[1]. КАНАДЗЁ[2] (НОВОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

⟨1. История песен *вака*⟩

Песни Ямато[3] зародились еще в старину, когда только появились Небо и Земля и когда не установились еще дела человеческие. И, как листья-слова[4] Страны Срединной Камышовой Равнины[5], ведут они свое начало от Инада-химэ[6] из селения Суга[7]. И шла она путем своим к расцвету, и никогда не прерывался этот путь[8]. И помогала она мужчинам и женщинам выражать свою любовь, изливать чувства, что были у них на сердце. И способствовала она упорядочению мира, открывала путь к умиротворению и спокойствию народа[9].

И так из поколения в поколение властители страны не расставались с песней. И все собрания песен, куда отбирались лучшие из них, были утешением и забавою в каждом доме. И, казалось бы, трудно было найти под деревом несобранные и опавшие цветы слов[10]. И не должно было пропустить ни единой мысли, выраженной в песнях, как просачиваются с цветов и листьев и прячутся в густой траве росинки.

И, однако же, как невозможно собрать все ракушки с жемчугом на чистой отмели моря в Исэ[11] и как не выкорчевать всех деревьев в густых лесах на горе Идзуми[12], так и невозможно было собрать всех песен.

⟨2. Как задумывалось собрание песен “Синкокинвакасю”?[13]⟩

И вот велено было главе Правой привратной охраны асону[14] Минамото-но Мититомо, главному архивариусу асону Фудзивара-но Арииэ, второму военачальнику Левой ближней охраны государя асону Фудзивара-но Садаиэ, бывшему помощнику губернатора провинции Кадзуса асону Фудзиварано Иэтака, младшему военачальнику Левой ближней охраны государя асону Фудзивара-но Масацунэ и другим собрать песни, старые и новые, певцов, как знатных, так и неродовитых, не отвергая никого из-за своей нелюбви к нему. Включая и листья-слова невидимых глазу богов и будд[15], и даже те песни, что явлены были в сновидениях ночи темной, как ягода тута[16]. И каждый выбирал, сообразуясь со своими вкусами и пристрастиями[17], и потому не были те песни одинаковыми, как нити летней пряжи[18], и порой нелегко было определить, которая песня лучше, а которая хуже, как невозможно разделить облака в вечернем небе. И собирали они эти песни, не считаясь со временем, – и утром весенним, когда благоухают цветы

возле дворца государя, и по вечерам, когда веет прохладой ветер в его дивном саду[19]. Обращаясь к чистому источнику – песне о бухте Нанива, судили они о том, какие песни лучше и какие хуже, а сообразуясь с песнею о горе Асака – "Мелкой"[20], отделяли песни глубокой души от мелких[21]. Не пренебрегали они песнями из "Собрания мириад листьев"[22], однако не брали песен из последующих семи собраний, начиная с "Собрания старых и новых японских песен".

И все же, гуляя в саду песен и черпая кистью и тушечницей из их безграничного моря, не смогли они собрать все прекрасные песни, – как не каждая птица попадается в клетку ловца, как не всякая рыба попадается на крючок рыбака. И так собрано было две тысячи песен, всего 20 свитков. И названо было собрание "Синкокинвакасю" – "Новым собранием старых и новых японских песен".

⟨3. Сущность поэзии *вака*⟩

Среди собранных песен были и те, в которых певцы сожалеют, что весенняя дымка скрывает первые цветы вишен[23] на горе Тацута[24], и те, в которых поется о кукушке[25], тоскующей о милом на горе Каннаби, или о том, как разбрасывает осенний ветер алые листья кленов по горе Кацураги[26], а также и песни, в которых любуются снегом, белым покровом одевшим вершину Фудзи[27]

в конце года. И не только об этом. Но и том, как вглядывался государь с высоты дворца своего вдаль и узнавал о жизни своего народа[28]. Были и песни, в которых одни сознавали с грустью непостоянство этого мира[29], глядя на капли росы, скатывающиеся с листьев и трав, а другие сожалели о разлуке с друзьями в дальней дороге, протянувшейся яшмовым копьем[30], или тосковали о родной столице после долгого странствия по окраинам, далеким, как небеса[31], и помышляли с любовью о той, что недоступна, как облака над горной вершиной Такама[32]. Иные же, с грустью наблюдая, как размывают волны древний мост Нагара[33], сожалели о быстротечности времени. Все это трогало тонкие струны людских сердец и пробуждало самые разнообразные чувства, которые не могли не найти своего выражения в песне.

Из песен же узнавали люди и о пророчествах древнего бога Сумиёси[34], и о мыслях и наставлениях святителя Дэнгё-дайси[35], что излагал он, читая святые сутры. И о мыслях и чувствах наших далеких предков, и о местах, где никогда не были и которых не видели. Таков путь песни.

⟨4. Предназначение “Нового собрания” и его особенности⟩

В незапамятные времена в царстве Хань государь Вэнь пять раз отказывался занять трон. Были такие примеры и в нашей стране. И в нынеш-

нее время не спешили мы занять место, следующее за Небесным солнцем. И хоть ныне на сем месте обитаем, нося титул властителя – сына неба[36], но это лишь во имя исполнения долга наследника. А бесчисленные и многотрудные дела государственные помогают нам вести высшие министры и придворные, равно как и управлять делами двора. И все ведется исправно, как было и прежде: и звезды, и облака[37] знают свое место. И многочисленные подданные повинуются нам беспрекословно, – подобно траве на поле Касуга, что клонится долу даже от легкого ветерка. Мир и покой царит в стране Акицусима[38], и в чистом небе ее на все четыре стороны моря ясно светит луна.

А если обратимся теперь к "Бухте Вака"[39], то увидим, что не потерян след острова Сикисима[40], и, предприняв ныне новое собрание песен, продолжим мы дальше путь японской песни. Собрали мы песни – во благо и в назидание будущим поколениям на долгие времена[41].

В древнем собрании песен – "Собрании мириад листьев" – видим мы истоки японской песни[42]. Но времена менялись, и те песни все больше уходили в прошлое, и для нынешних людей многое в тех песнях уже не понятно.

Во время мудрейшего государя Энги собрать новое собрание песен – "Кокинвакасю" – приказано было четверым придворным поэтам[43]. Светлейший ум государя Тэнряку[44] выбрал пятерых, дабы составить собрание "Госэнвакасю"[45] –

“Позднее составленное собрание японских песен”. А потом стали уже составляться собрания песен лишь одним человеком. Это – “Сюивакасю”[46] – “Собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии”. “Госюивакасю”[47] – “Позднее составленное собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии”. “Кинъёвакасю”[48] – “Собрание золотых листьев японских песен”. “Сикавакасю”[49] – «Собрание японских песен “Цветы слов”». “Сэндзайвакасю”[50] – “Тысячелетнее собрание японских песен” и др.

Конечно, не под силу одному человеку собрать все песни, что достойны внимания, и потому многое было упущено[51].

Поэтому не могли мы следовать их примеру, и вот на этот раз составление собрания поручено было пятерым поэтам. А кроме того, мы не только собирали песни, но и отбирали лучшие и даже исправляли[52] некоторые из них. И не только это было новшеством в предприятии нашем. Нигде до сих пор, кроме древней страны Морокоси[53], не было так, чтобы сам государь собирал и отбирал песни. И ныне в нашей стране так делается впервые. Да и песен государевых в прежних собраниях было совсем немного – не более десятка. А в нашем собрании их более тридцати[54].

Может быть, не все отобранные нами песни превосходны и могут поразить сердце чем-то особенным. Можно сказать, что порой собирали мы и такие, что подобны палым листьям в лесу



Обмен поэтическими посланиями



Обмен поэтическими посланиями



Поэт Ки-но Цураюки
из серии "Тридцать шесть гениев поэзии"



Придворные дамы во дворце.
Эпоха Хэйан (IX–XI вв.)



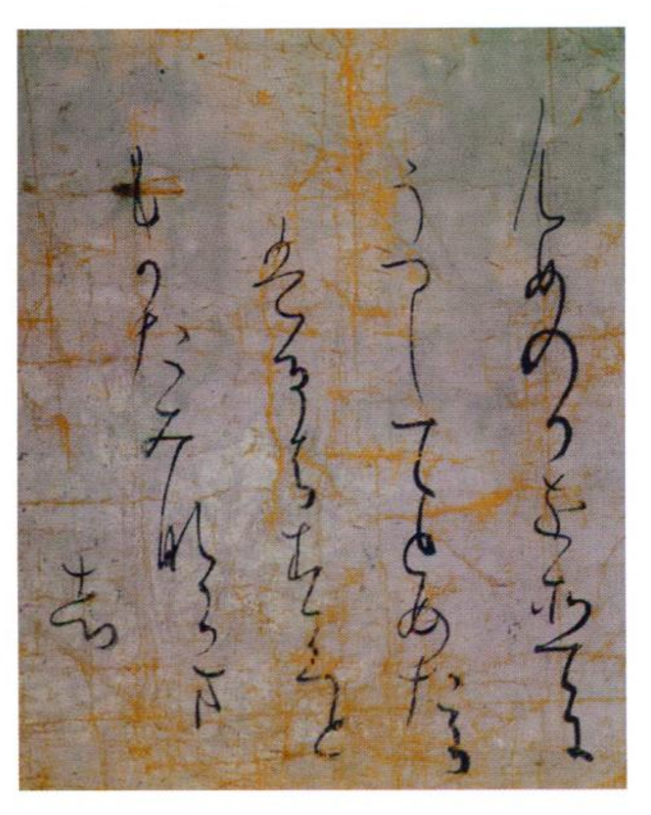
Стихи кисти Ки-но Цураюки



Придворные из рода Фудзивара



Стихи из антологии
"Собрание старых и новых японских песен" (свиток 12-й)



Стихи кисти Ки-но Цураюки

или водорослям, разбросанным на морском берегу. И все – из любви к великой японской песне, не заботясь иногда и о том, что скажут потомки.

〈5. Завершение "Собрания" и его миссия – продолжение "Пути песни" и его процветание〉

И вот ныне – в 25-й день 3-й луны 2-го года Ганкю[55] подошло к завершению наше "Собрание". Быть может, порою при составлении его мы меньше уделяли внимания песням нынешним, – тем, что у нас перед глазами, и слишком уж трепетно и любовно относились к песням прежних времен[56]. И хоть стыдно нам, что из-за этого, быть может, уступает наше "Собрание" более ранним, что напоминают о прежней столице Исоноками[57], – все ж рады мы, что вернулись к истокам родной песни и продолжили, наследовали ее путь, что не дали пересохнуть "руслу древней реки Томи-но Огава"[58], что течет возле старой столицы Нары. И надеемся, что ныне возродили мы "Путь Сикисимы" – путь японской песни.

Много еще раз сменят друг друга роса и иней, вёсны и осени, многие поколения придут на смену друг другу, но сохранится этот наш труд, не будет предан забвению. Не растеряются, не рассыпятся собранные в нем песни, как никогда ве-

тер в соснах[59] не осыплет их зеленый покров, и пребудет всегда это “Собрание” подобным вечной луне, что спокойно сияет в безоблачном небе. И как возрадуются ему ныне живущие, так и запомнят навсегда этот день наши потомки – день, когда появилось на свет наше “Собрание”. И разве не вздохнут они порой с тоскою о нашем времени как о милом прошлом?





ГОТОБА-НО ИН

СИНКОКИНВАКАСЮ. МАНАДЗЁ[1] (НОВОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

⟨1. История песен *вака*⟩

Песня – источник многих добродетелей[2] и благ, она приносит счастье. К этому времени обрели свой цвет и очертания небеса, но еще не установились пять видов человеческих отношений[3] и шесть человеческих чувств[4], а также понятия долга и справедливости[5]. Как передают, к этому времени бог Сусаноо[6], появившись в стране Идзумо, в чистом селении Суга[7], сложил свою первую песню в 31 слог[8]. С этого времени истоки *вака* распространились широко и положили начало многим формам песен, в том числе и "*нагаута*"[9].

Воспевая свои чувства, подданные-певцы радовали слух государя или же, воспевая любовь к ним государя, поучали подданных[10], наставляя их в добродетели[11]. А также слагали песни, чтобы выразить свое восхищение красотой цветов[12] и алых листьев, которыми привыкли любоваться. Поистине песня стала важной основой управления миром[13] и выражения любви к народу. Она учила любви и учила радоваться окружающему миру "вещей"[14].

Веками мудро правили страной государи – сыны неба[15], и в эти годы песни собирались и записывались. Но как тщательно ни собирали, все же не могли собрать всех[16], как невозможно было собрать все сокровища, хранившиеся, по преданию, на горе Конрэй[17], как невозможно было бы вырубить все деревья в лесу Торин[18].

⟨2. Как замышлялась "Синкокинвакасю"?[19]⟩

И вот велено было Главе Правой привратной охраны асону[20] Минамото-но Мититомо, Главе казначейства асону Фудзивара-но Арииэ, Помощнику 2-го военачальника Левой личной гвардии государя асону Фудзивара-но Садаиэ[21], бывшему вице-губернатору провинции Кадзуса асону Иэтака, помощнику младшего военачальника Левой личной охраны государя асону Фудзивара-но Масацунэ и другим собрать все прекрасные песни[22] певцов, как знатных, так и неродовитых, рангов высоких и низких. В том числе и песни со словами богов, и те, что сложены буддами, а также и невидимыми глазу и неслышимыми духами, обитающими на дальних дорогах[23]. Собрать велено было песни как старые, так и новые[24], в том числе сложенные самими составителями.

Собирали эти песни неустанно – и утром весенним, когда благоухают цветы возле дворца государя, и вечером, когда дует прохладный ветер в его саду. Сказано было в том указе, чтобы

обращались собиратели к чистому источнику[25] наших песен – песне о бухте Нанива и песне о горе Асака, и с ними сверяли бы свой выбор.

Собирая песни, составитель оценивал их беспристрастно. Это были действительно прекрасные песни, по красоте сравнимые с ветвистыми рогами оленя и по ценности с бивнями слона. Словно изделия, выделанные рукой искусного резчика. Блестящие, как перья зимородка.

Всего было собрано 2000 песен, которые составили 20 свитков. И названо было новое собрание "Синкокинвакасю". Песни распределялись, сообразуясь с годовыми праздниками и церемониями и по временам года. Распределенные по временам года, они напоминали звезды в порядке расположения на небе. А кроме того, были песни любви и разные песни, которые расположились, как небесные облака[26]. Составители проявили в этом большое искусство[27] и уменье.

⟨3. Цель составления "Синкокинвакасю" и особенности собрания⟩

Вспоминая почтительно былые времена, видим мы, как в стране Морокоси[28] в царстве Хань государь Вэнь, имея все права государя, не спешил вступать на престол. Мы сравниваем с ним нынешнего государя нашего[29], который, будучи четвертым сыном государя Такакуры и имея все

законные права на трон, добровольно отрекся от престола и покинул трон[30]. И наш государь, подобно китайскому, встречался со святым отшельником и посетил его в пещере. Однако он является родителем ныне царствующего монарха и истинным хозяином двора. И как же не любить ему песни, слагать которые стало обычаем в нашей стране? Слагают их и поныне – и в городах, и в деревнях, воспевая гуманное правление. Ведь в государстве нашем правитель и подданные – едины, и в стране всегда был порядок, и верные государю сановники поддерживают его, и народ подчиняется им, как никнет трава от порыва ветра в полях Мусаси. Много веков уже радуется народ гуманному и просвещенному правлению. И страна наша всегда процветала. Не удивительно поэтому, что государь и сам взял в руки кисть[31], тушечницу и бумагу, стал слагать стихи и задумал составить это собрание песен. Надеюсь, что и будущие государи последуют его примеру.

Первоисточник, от которого пошло развитие нашей поэзии, – это "Собрание мириад листьев" – "Манъёсю"[32]. Оно положило начало и послужило образцом для последующих собраний. Давние это были времена. Они теперь, как в тумане. В годы Энги составлено было "Собрание старых и новых японских песен" – "Кокинвакасю". Составлять его поручено было четверым выдающимся поэтам годов Энги[33]. В годы Тэнряку[34] появилось собрание "Госэнвакасю". Его составляли пять человек. Далее последовали собрания песен "Сюи-

вакасю", "Госюивакасю"[35], "Кинъёвакасю"[36], "Сикавакасю"[37], "Сэндзайвакасю"[38]. К сожалению, последние пять собраний были составлены каждое только одним человеком. И поэтому мы взяли за образец и последовали замечательному примеру собраний времен Энги и Тэнряку[39], поручив составление нашего собрания пяти высшим сановникам и выдающимся придворным поэтам. Посоветовались и со святыми мудрецами.

В состав собрания вошли, прежде всего, песни поэтов "Манъёсю"[40] и не включили мы многие произведения последующих семи поколений поэтов. Тщательно отбирали мы песни[41], искали их, стараясь не пропустить ни одной, которая была бы хоть чем-то замечательна. Однако же, как ни расставляет сети в горах умелый птицелов, никогда не бывает, чтобы какая-нибудь маленькая птичка не ускользнула от него, и как бы искусно не расставлял сети рыболов, не бывает такого, что какая-то рыбка не вырвалась из его сетей. Так и с песнями. Однако же удовольствуемся теми, что мы собрали.

В "Кокинвакасю" не вошли песни, сложенные императором. Начиная же с "Госюивакасю", в собрания песен стали включать произведения царствующих в те времена государей. Но не более, чем по десяти песен. В нашем же собрании песен государевых более тридцати. Боюсь, что попали туда не самые лучшие песни. Надо было бы предпослать собранию классификацию песен, тогда легче было бы отбирать пес-

ни, прекрасные по стилю и содержанию. Кроме того, мы настолько сосредоточились на собирании песен, что не всегда учитывали замечания, которые нам делались.

⟨4. Значение собрания “Синкокинвакасю” и наша ответственность⟩

При всей нашей любви к песне мы тщательно обдумывали каждую из них. Прошло много поколений с тех пор, как начался путь нашей песни, и за это время в других странах появились литературные сочинения самих императоров, а у нас со времен воцарения Дзимму-тэнно[42] в течение 82 поколений не было случая, чтобы сам государь составлял собрание песен. Я уверен, что мужчины и женщины нашей столицы не могут не приветствовать наше собрание как благодатный момент на пути японской песни.

Я, конечно, хотел бы в пещере, среди природы, в райском уголке слагать песни ветру и луне, моим единственным собеседникам, и радоваться их красоте *фуга*[43]. А также стараться при этом соблюсти высказанный поэтом в годы Гэнкю принцип: “Обращайся к прошлому, но знай настоящее”[44]. Разве не в этом состояла моя миссия по собиранию песен и составлению сего собрания?



ПРИЛОЖЕНИЯ





И.А. БОРОНИНА

"ДУША" И "ОБЛИК" ЯПОНСКОЙ ПЕСНИ. РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ЯПОНИИ В ДРЕВНОСТИ И В СРЕДНИЕ ВЕКА

Раннеяпонская литература и антология "Манъёсю"

Поскольку поэтическая, литературная теория *карон* представляет собой форму самопознания поэзии как вида литературы, то нельзя не коснуться и самой литературы, самой поэзии, в недрах которой на основании ее осмысления сложился этот жанр.

Японская литература начинает складываться в VI в. и переживает свой первый расцвет в сфере поэзии. Как отмечала А.Е. Глускина, именно поэзия была первой областью литературы, в которой наиболее ярко выразил себя японский национальный гений[1]. Поэзия занимает важное место в произведениях почти всех жанров ранней литературы. Особенно важную роль играет она

1 *Глускина А.Е.* О некоторых чертах гуманизма ранней японской поэзии // Идеи гуманизма в литературах Востока. М., 1967. С. 39.

в "Кодзики" ("Записи о деяниях древности", 712), произведении, жанр которого трудно определить однозначно. Оно включает в себя свод космогонических мифов, которые продолжаются далее "сказаниями о героях" (*эйю моногатари*) и жизнеописаниями древних владык – *тэнно* ("потомков небесных богов"). Особенно много поэтических произведений в последних двух разделах. Много стихов, точнее песен (японские стихи именовались песнями – за свою напевность, унаследованную от народных песен), и в "Нихон сёки" ("Анналы Японии", 720) – произведении, изначально задуманном как историческая книга.

И этно-географические памятники типа "Фудоки" ("Записи о землях и нравах", 714–723) изобилуют поэтическими произведениями.

Первой формой поэзии *вака*, как о том свидетельствуют Цураюки и Ёсимоти, была *танка* (букв. "короткая песня"), пятистишие из 31 слога (японская азбука – слоговая, и поэзия строилась путем чередования пяти и семисложных стихов, в частности, *танка* – по типу 5–7–5–7–7, т.е. с заключительным семисложным). Затем появились и другие формы – *катаута* (или "усеченная *танка*") – трехстишие, *сэдока* (букв. "песня лодочника") – шестистишие и, наконец, *нагаута* (букв. "длинная песня"), состоящая из теоретически неограниченного числа чередований пяти- и семисложных стихов, опять-таки с заключительным семисложным. "Кодзики", как и "Нихон сёки", а отчасти и "Фудоки" можно считать временем

расцвета поэзии формы *нагаута*. Песня и иллюстрировала содержание, и дополняла его, играя важную сюжетную роль.

В 751 г. появляется первая самостоятельная поэтическая антология – "Кайфусо". Однако это не была антология *вака* – "японской песни". Это было собрание стихов японских поэтов, сложенных на китайском языке, – *канси* (букв. "китайские стихи"). Дело в том, что ранняя японская литература пользовалась адаптированными китайскими письменными знаками – *мана*, а "китайская ученость" – изучение китайской словесности и культуры, в целом составляла фундамент образования в среде придворной аристократии, основных творцов и "потребителей" поэзии, и было принято слагать стихи на китайском языке. Многие японские поэты приобрели себе известность в основном благодаря искусству слагать *канси*. Это, например, Оно-но Такамура, Фудзивара-но Сэкио, Аривара-но Юкихира и др.

Поэзия "Кодзики", "Нихон сёки", "Фудоки" может быть признана авторской лишь условно, ибо авторство стихов в этих произведениях приписывалось богам, полубогам, культурным героям и тем, с кем они имели дело, а также их последователям – владыкам земным – *тэнно*, условно называемым ретроспективно императорами.

В 759 г. Отомо-но Якамоти составляет первую антологию стихов на японском языке – "японских песен" (*вака*). Это была "Манъёсю"

("Собрание мириад листьев"). Национальная поэзия выделилась в самостоятельный род словесного искусства.

"Манъёсю" знаменовала подлинный расцвет национальной поэзии. В отличие от "Кодзики" и "Нихон сёки" в ней в значительной мере представлена авторская поэзия, хотя сохранилось и немало песен безымянных, народно-фольклорного происхождения. Выдающимися поэтами "Манъёсю" считаются Какиномото-но Хитомаро (680–710), Ямабэ-но Акахито (первая половина VIII в.), Яманоэ-но Окура (середина VIII в.), Отомо-но Табито (конец VII – начало VIII в.), Отомо-но Яка́моти (718–786), принцесса Нукада (середина VIII в.), Отомо-но Саканоэ (первая половина VIII в.). Хитомаро в особенности прославился своими "длинными песнями" – восхвалениями (одами), балладами, элегиями. Наиболее значительны плачи Хитомаро о смерти жены, о гибели придворной красавицы, о погибшем страннике, найденном на скалистом берегу острова Самино. Ямабэ-но Акахито прославился песней-гимном горе Фудзисам. Яманоэ-но Окура известен своими гражданскими мотивами, особенно "Диалогом бедняков" и песнями, посвященными детям. Славу поэту Отомо-но Табито принесли его "вакхические песни": он создал целый цикл песен о вине. Поэт Отомо-но Якамоти был равно искусен во всех жанрах. Но особенно знаменательно, что он считается предшественником хэйанского эмоционализма, интимной ли-

рики, расцветшей с середины и особенно со второй половины IX в. Его часто называют певцом, или "провозвестником дохэйанской чувствительности"[2].

Отдавая должное балладе и элегии, он в особенности преуспел в интимной лирике.

Поэтессами, изощренными в любовной лирике, умевшими тонко передать чувства любящей женщины, прославилась принцесса Нукада и тетка Отомо-но Якамоти – Отомо-но Саканоэ.

Затем следует временная полоса частичного забвения родной поэзии вследствие усилившегося увлечения поэзией китайской и сложением *канси*. Существует мнение об этом периоде как о времени упадка японской поэзии *вака*. Однако вопрос этот спорный. Ведь глубокое изучение китайской поэзии и сложение *канси* дало мощный толчок развитию и совершенствованию сложения *вака*. Об этом говорили и писали многие поэты того времени, в том числе Ёсимоти и Оэ-но Тисато. Оэ принадлежит оригинальный сборник стихов *вака* – "Кудай вака", сложенных на темы начальных стихов ("*ку*") поэтических произведений Бо Цзюйи, наиболее популярного в тогдашней Японии китайского поэта-классика. Оэ считал, что этот опыт помог ему стать далее признанным поэтом *вака*.

---

[2] *Teele Roy E.* Otomo-no Yakamoti: Pre-Heian Sensibility // Нихон бунка-но кэнкю (Изучение японской культуры). Токио, 1975. С. 134.

"*Макото*" как эстетический идеал раннеяпонской поэзии

Каждый период в развитии поэзии *вака* соответствовал своему поэтико-эстетическому идеалу. Для поэтов "Кодзики" и "Манъёсю" таким идеалом было *макото* – "истинное". Слово *макото* и обозначаемое им понятие восходит к синтоистской вере в "душу слов" – *котодама*. Об этом свидетельствуют и исследования одного из крупнейших японских филологов, специалиста по раннеяпонской литературе Хисамацу Сэнъити. Он считал, что термин *макото* восходит к слову *ма-кото* – "истинное слово". Но поскольку данное слово *кото* омонимично слову *кото* – "дело", то в термине как бы совмещаются значения обоих понятий: *ма-кото* – "истинное слово" и *ма-кото* – "истинное дело". Иначе говоря, слово *макото* предполагает выражение истинными словами истинных дел, т.е. событий, ситуаций, чувств, переживаний[3]. Таким образом, принцип *макото* предполагал идентичность жизненной правде, правдивость воплощения жизни в искусстве. По мнению ученых Хисамацу Сэнъити и Нисио Минору, поэты воспевали в своих песнях

[3] *Хисамацу Сэнъити.* Нихон бунгаку си (История японской литературы). Токио, 1931. Гл.: Бунгаку ни окэру би-но руйкэй (Категория прекрасного в древнеяпонской литературе). С. 7.

то, что они видели и слышали, и так, как они это воспринимали. Это же касалось и создателей мифов.

Макото, как это подчеркивал Хисамацу Сэнъити, применимо даже к тем песням "Кодзики" и "Нихон сёки", что относятся к "Веку богов", приписываются и полубогам, ибо, по его словам, люди верили в это и для них это было "истинное"[4].

При этом понятие *макото* не однозначно. Оно включает и нравственный аспект – "искренность". В своих стихах поэты выражали искренние чувства. Любуясь красотами природы, они изображали их так, как они им виделись. Воспевая опадающие цветы и осенние листья, с грустью провожая их "последнюю красу", они были также правдивы и искренни. Стиль поэтов "Манъёсю" был впоследствии обозначен как *мэй-дзё-тёку*, что означает "чистота–ясность–непосредственность".

Искренность и правдивость предполагают ясность и простоту выражения. При этом использовались художественные приемы и образы, вписывающиеся в общую концепцию *макото*.

Поэзия в те времена еще не знала сложной поэтической техники и риторики, к которым пришла позже. Примерами искреннего и пря-

---

[4] *Хисамацу Сэнъити.* Кодай бунгаку-но кэнкю (Древнеяпонская литература: Исследование). Токио, 1928. С. 10.

мого выражения своих чувств могут служить песня Ивано-химэ, сложенная в тоске о своем супруге императоре Нинтоку, и песня принцессы Нукада, сложенная в ожидании возлюбленного:

Чем так мне жить,
Тоскуя о тебе,
О, лучше б умереть,
Чтоб изголовьем стало
Подножье этих гор

Манъёсю, № 86.
Пер. А. Глускиной

Томясь любовью,
Друга я ждала,
И вдруг заколебалась
Бамбуковая штора...
Увы, то был лишь ветер!

Манъёсю.
Пер. А. Глускиной

Эстетика *макото* обусловила конкретность изображаемого, в частности красот природы. Например, поэт воспевает не красоту цветущих вишен как таковых, но вишен на горе Миёсино или на горе Кацураги и т.д. Кстати, с этим связано и возникновение зачина-топонима *утамакура,* которым в особенности изобилуют песни "Кодзики". Зачин *утамакура*, как и образы-топонимы вообще (а топонимы в раннеяпонской

поэзии обладали богатейшим образным потенциалом), надолго пережил эстетику *макото*, временно отошедшую затем на второй план.

Раннехэйанская литература и антология "Кокинвакасю". Типологические и контактные связи с древней и раннесредневековой поэзией Китая

С середины IX в. начинается новый подъем японской национальной поэзии, ее пышный расцвет. Китайская поэзия, временное увлечение которой несколько задержало, на первый взгляд, развитие собственной поэзии, сыграла большую положительную роль, обогатив молодую, недавно вышедшую из недр народной песни японскую музу. Японская песня адаптировала многие поэтические приемы и тропы, художественные образы, что дало мощный толчок развитию собственной национальной поэтической традиции, своей техники и риторики, собственной образности. Адаптация была очень тонкой и своеобразной. Это не было заимствованием в обычном смысле слова, но японизацией.

Например, трудно говорить о заимствовании японскими поэтами омонимической метафоры *шуангуанцзы*, одного из главных поэтических приемов древнекитайских песен *юэфу*. Скорее всего, китайский опыт вдохновил певцов *вака* на

создание собственного аналогичного, а точнее сходного приема *какэкотоба*, базирующегося на обилии омонимов в японском языке, приеме, заключающемся прежде всего в том, что слово выступает в двух ипостасях: оно либо ассоциируется со своим омонимом или омофоном, либо полисемантично и выражает одновременно оба своих значения. Подобный прием существовал и в классической китайской поэзии. Так, Б.Б. Вахтин и И.С. Лисевич пишут о наличии в древнекитайской поэзии "омонимической метафоры, построенной на созвучии слов"[5]. "Одно слово, – пишет И.С. Лисевич, – или словосочетание является омонимом другого, благодаря чему создается звуковой подтекст стихотворения"[6]. Этот прием также носил название *шуангуанцзы*. Китайские поэты прибегали к омонимии и в целях иносказания, что встречается уже в песнях "Шицзина" и приобретает особое распространение в южных *юэфу*. Когда девушка упоминает в своей песне семена лотоса, это значит, что она поет о любви к милому; когда она говорит про плоды платана, она говорит о своем избраннике и т.д.[7] Уже из этого напрашиваются определенные аналогии. Японские *какэкотоба* также во многих

---

[5] Юэфу (Из древних китайских песен) / Пер. с кит. Б.Б.Вахтина. М.; Л., 1959. С. X; *Лисевич И.С.* Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1959. С. 201.

[6] *Лисевич И.С.* Указ. соч. С. 201.

[7] Там же. С. 211.

случаях используются в целях иносказания. В функции риторического украшения они также часто служили созданию звукового подтекста стихотворения или его фразы. Можно предположить, что этот прием мог в той или иной степени послужить прототипом или своеобразным толчком для возникновения японских *какэкотоба*. Дело в том, что японский прием *какэкотоба* несравненно более разнообразен, обладает широкими функциями и имеет много аспектов применения, не свойственных *шуангуанцзы*. Он, в частности, значительно шире использует и полисемию слов, когда слово одновременно выступает как двойной образ (ведь в *танка* каждое слово представляет собой образ). Прием развивался далее в русле собственной национальной традиции и стал одним из национально-специфических тропов поэзии *вака*.

То же можно сказать и о японском приеме стилистического введения *дзё*, или развернутого зачина[8]. Формы, типологически сходные с ранними японскими *дзё*, встречаются и в древнекитайской песне. Н.Т. Федоренко, исследовавший поэтику "Шицзина" (древнекитайской"Книги песен" , XII–VI вв. до н.э.), обращает внимание на использование в песнях зачинов – *син*. Среди

---

[8] *Боронина И.А.* Прием стилистического введения (дзё) в японской классической поэзии // Историко-филологические исследования: Памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974. С. 239.

различных форм зачинов нетрудно обнаружить и такие, которые весьма близки древнеяпонским *дзё*. Примером формы, близкой ранним японским *дзё*, могут служить первые две строки первой песни "Шицзина" – "Встреча невесты":

Утки, я слышу, кричат на реке предо мной.
Селезень с уткой слетелись на остров речной.
Тихая, скромная, милая девушка ты.
Будешь супругу ты верной, согласной женой.

Две первые строки не связаны непосредственно с содержанием последующих двух, но в них заключено сравнение, или, вернее, намек: утки, выступающие в китайской поэтике символом супружеской верности, наводят на мысль о том, что дальше речь пойдет о супружеских отношениях[9]. Однако, в отличие от подобного рода зачинных приемов в древнекитайской песне, японское *дзё* было не только унаследовано авторской поэзией, но и получило в ней так же, как и в *какэкотоба*, дальнейшее развитие, обогатившись целым рядом новых функций и форм[10]. Японское введение *дзё* многоаспектно и многофункционально и в настоящем своем значении имеет немало общего с психологическим параллелелизмом явлений природы и человече-

[9] *Федоренко Н.Т.* "Шицзин" и его место в китайской литературе. М., 1958. С. 124.

[10] *Воронина И.А.* Прием стилистического введения (дзё)... С. 250.

ской жизни и деятельности, встречающимся и в западной поэзии. Это может быть, например, развернутое приложение, образ, связанный с поэтической идеей стиха (так называемые "одухотворенные *дзё – усин-но дзё*, о которых речь будет позже). Скорее всего, можно считать, что китайский опыт вдохновил певцов *вака* на создание собственных аналогичных или сходных приемов и тропов, которые далее развивались в русле собственных национальных традиций и стали даже одними из национально-специфических приемов японской классической поэзии.

Несколько иначе обстоит дело с поэтикой реминисценций, толчок развитию которой также, скорее всего, дала именно китайская поэзия.

В японской поэзии эта поэтика выразилась в специальном приеме *хонкадори* (букв. "следуя изначальной песне"). Этот прием встречается уже в "Манъёсю", шире используется в "Кокинвакасю" и особое распространение получает в антологии "Синкокинвакасю".

Прием характеризуется текстуальными заимствованиями из произведения-прототипа, либо используются образ, мотив, фразеология, общая атмосфера и т.д.

Реминисценция как художественный прием играла огромную роль в китайской древней и средневековой поэзии. Концепция "золотой древности" сложилась уже в раннелитератур-

ный период, и традиции поэтики реминисценций восходят к творчеству Ян Сюна, писавшего в подражание "Шицзину", Цюй Юаня (340–278 гг. до н.э.). Но классическим примером принято считать подражание 19 древним стихотворениям, вошедшим в антологию "Вэньсюань" ("Литературный изборник", VI в.). Начало этому положил ученый поэт Лу Цзи (261–304), известный "Одой изящному слову"[11]. В поэзии Цао Чжи (192–232) и особенно Тао Юань-мина "подражание древнему" выступает своеобразным предлогом для выражения собственных чувств и своего отношения к действительности, органически сливаясь с авторской индивидуальностью. Это же характерно и для многих японских *хонкадори*. Поэтика реминисценций характерна и для танского времени.

Иначе говоря, в поэтических структурах Японии и Китая этот прием имеет длительную историю и отличается исключительной жизнеспособностью, являясь по существу постоянным элементом художественной традиции. В китайской культуре он сравнительно рано был осмыслен и возведен в ранг высокого искусства. В Японии это произошло значительно позже. Впервые его осмыслил Фудзивара-но Кинто в XI в. (об этом позже), а в ранг высокого искусства он был

[11] *Эйдлин Л.З.* "Подражание древнему" – обличение современного в старой китайской поэзии // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969. С. 34.

возведен еще позже – в трудах Фудзивара-но Сюндзэй и Фудзивара-но Тэйка.

В Китае XI–XII вв. существовала так называемая цзянсийская поэтическая школа, насчитывавшая до 25 поэтов, которые свою основную творческую задачу видели в использовании поэтического материала предшествующих мастеров слова. Японские же поэты никогда не ставили *хонкадори* во главу угла. Степень эстетической ценности того или иного стихотворения у цзянсийцев определялась тем, насколько оно связано с идеями и изобразительными средствами прежних образцов[12].

Хуан Тин-цзян предлагал: 1) использовать поэтическую идею старого стихотворения, но изложить ее своими словами. Японские же теоретики *хонкадори* были категорически против прямого повторения идеи и содержания; 2) из прежнего произведения следует заимствовать образы, лексику, фразеологию, грамматическую структуру строки (это то единственное, что допускали японские ученые поэты), а содержание может быть оригинальным.

Существенным моментом китайской поэтики реминисценций было широкое привлечение фольклорного и анонимного материала. В Японии это требование выдвигал только Тэйка в

[12] *Серебряков Е.А.* Цзянсийская поэтическая школа и ее взгляды на литературу // Классическая литература Востока. М., 1972. С. 171–172.

XIII в., да и то сам далеко не всегда его придерживался.

Значительный отрыв от прототипа естественно приводил в обеих структурах к переосмыслению исходного материала. Что же касается японской поэзии, то в ней, когда прием был уже осмыслен и регламентирован, он становился нормой.

Наиболее продуктивно сопоставить *хонкадори* в *танка* с реминисценциями в китайской микроформе *ци* IX–XII вв. По мнению Е.А. Серебрякова, сунским авторам они давали прежде всего возможность обогатить дополнительными ассоциативными связями поэтический текст, ограниченный в своем размере[13]. Это же было важнейшим стимулом культивирования поэтики реминисценций в *танка*. В *ци*, однако, в отличие от *танка* текстуальные и лексические ассоциации опять-таки часто сопровождались заимствованием идеи из произведения-источника. Необходимым источником "классической" реминисценции была репрезентативность источника, гарантия того, что читатель узнает аллюзию и вспомнит слова и ситуацию в произведении-прототипе. Это рождало ассоциации, которые, дополняя содержание стихотворения, углубляли его смысл. Это же было и изначальной задачей японских приемов такого рода.

---

[13] *Серебряков Е.А.* Реминисценции в ци IX–XIII вв. // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977. С. 58–61.

Разница между реминисценциями в *цы* и аллюзиями в *танка* проистекала из различий в самих поэтических формах, тематике произведений и поэтических традициях в целом.

Здесь необходимо подчеркнуть важную роль исторического намека в произведениях китайских авторов. Это было обусловлено, главным образом, развитием исторической тематики и наличием сильной гражданской струи в китайской классической поэзии в отличие от поэзии *танка* с ее преимущественно субъективным лиризмом. Не случайно Л.З. Эйдлин говорит о "привычных для китайской поэзии *дяньгу* – литературных и исторических намеках"[14]. Если целью *хонкадори* являлось прежде всего воссоздание атмосферы поэтического прошлого, то *дяньгу* в китайской классической поэзии вообще и в *цы* в частности во многих случаях представляют собой обращение к истории своей страны, к традициям в области идеологии и культуры. Поэтому особо важное значение имели заимствования из исторических сочинений (например, из "Исторических записок" Сыма Цяня), а также философских изречений Конфуция, притч Чжуан Цзы.

Из сопоставления классических литератур Японии и Китая можно видеть, насколько широко использовался прием реминисценций в поэзии

---

[14] *Эйдлин Л.З.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967. С. 116.

обеих стран, что несомненно свидетельствовало о наличии общности эстетических представлений. Основные цели и многие функции данного приема являются общими или весьма сходными в обеих структурах. Имеется также немало общих или сходных типов реминисценций наряду со спецификой форм и задач поэтического творчества в каждой из культур. Но говорить однозначно о заимствовании было бы неправомерным. Хотя бы уже потому, что поэтика реминисценций свойственна далеко не только этим двум художественным структурам, наиболее тесно соприкасавшимся друг с другом. Практика поэтических заимствований широко использовалась в классической арабо-испанской поэзии, как об этом свидетельствуют исследования А.Б. Куделина[15], где цели, однако, были несколько иными: превзойти прототип. В Европе поэтику реминисценций широко использовал в свое время латинский поэт Вергилий, делая извлечения из Энния, Гомера. Более того, в русской словесности реминисценции употребляли Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, А.А. Блок, Игорь Северянин и другие поэты. Так что, во-первых, едва ли стоит считать *хонкадори* национально-специфическим приемом японской поэзии, наряду с *какэкотоба* или *дзё*, а также, с другой стороны, относить его исключительно на счет китайских заимствований.

[15] *Куделин А.Б.* Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973.

Аналогично отдельным поэтическим приемам и многочисленные художественные образы, которые были заимствованы, трансформировались и адаптировались к условиям собственной поэтической традиции и эволюционировали вместе с ней. А аллюзии и реминисценции из китайской словесности обогатили содержание японской песни и получили новое звучание в новых контекстах. Итак, с середины IX в. начинается новый подъем японской поэзии *вака*, ее поистине небывалый расцвет.

Особенности тематики и выразительных средств раннехэйанской поэзии. Поэты "Кокинвакасю"

К IX в. в японской поэзии восторжествовала форма *танка* – пятистишие в 31 слог. Она вытеснила все остальные поэтические формы, в том числе представленные в "Манъёсю" *нагаута* – "длинную песню", отдаленный аналог европейской балладе и оде, и *сэдока* – шестистишие преимущественно шуточно-игрового характера, которое часто использовалось в хороводных песенных диалогах (*утагаки*). Первой антологией *танка* стала "Кокинвакасю" ("Собрание старых и новых японских песен", 905), составленная по распоряжению императора Дайго (888–936), – один из крупнейших памятников классической

японской литературы. Антология на много веков служила образцом поэтического искусства и источником бесчисленных претворений.

Представленная в антологии поэзия именуется хэйанской – по имени столицы государства и ее культурного центра г. Хэйанкё ("Столица мира и покоя", нынешний Киото). Хэйанским традиционно именуется и период культурного развития, продолжавшийся с конца VIII и до начала XIII в. и считающийся классическим в развитии японской литературы в целом. В этот период, отмеченный особым подъемом культуры, развитием изящных искусств, складывается целая серия литературных жанров. Это – песня-*ута*, повесть *ута-моногатари*, дневник-*никки*, эссе-*дзуйхицу* и, наконец, на рубеже X и XI вв. появляется роман писательницы Мурасаки Сикибу "Повесть о Гэндзи" ("Гэндзи моногатари"). И что особенно примечательно, поэзия хотя и выделилась в самостоятельный вид литературы, но проза по-прежнему никак не могла обойтись без нее. Мало того, что ряд новых жанров – таких, как *ута-моногатари* и лирические дневники, сами сложились на базе поэзии, лирическими стихами *танка* изобилует и роман Мурасаки – в нем насчитывается более 450 лирических стихотворений. Что же касается дневников "Тоса никки" Ки-но Цураюки ("Дневник путешествия из провинции Тоса", где поэт отслужил три года губернатором), "Дневника Идзуми Сикибу", "Дневника Мурасаки Сикибу", то в них поэзия, органи-

чески вплетаясь в ткань произведения, дополняет, иллюстрирует и развивает то, о чем говорится в этом произведении. Немало стихов и в эссе Сэй Сёнагон "Макура-но соси ("Записки у изголовья", начало X в.). Поэтому хэйанскую прозу обычно называют лирической. Особенно это относится к повестям "Исэ моногатари" и "Ямато моногатари". Можно сказать, что исключение составляют лишь "волшебные повести" "Такэтори моногатари" ("Повесть о старике Такэтори"), "Отикубо моногатари" ("Повесть о прекрасной Отикубо") и "Уцубо моногатари" ("Повесть о дупле"). Однако и в эти произведения стихи тоже входят.

Итак, лирическое пятистишие *танка* к IX в. окончательно вытеснило все остальные поэтические формы, и, таким образом, "Кокинвакасю" – это практически собрание стихов *танка*, придворная, элитарная поэзия, хранившая, однако, живую связь с народной песней. По общему характеру, тематике и настрою ее можно сопоставить с классической арабо-испанской поэзией конца X – середины XII в., танской поэзией средневекового Китая (VII–IX вв.), старопровансальской поэзией (лирикой трубадуров, XII–XIII вв.).

Еще в "Манъёсю" сложилась в основном образная структура этой поэзии и часть ее основных тем, например, любовная лирика, разбитая по временам года (ибо любовные игры были связаны обычно с сезонными праздниками и обрядами). Эти песни получили название *сомон* –

“песни-переклички”. Ими обменивались влюбленные. Важное место занимали также песни разлуки и странствий (странствие по стране было сопряжено со множеством опасностей). Имеются плачи и величальные песни. В “Кокинвакасю” тематический спектр сформировался окончательно, как и совокупность основных поэтических приемов и тропов. Сложилась поэтика и эстетика *танка*, поэтическая традиция.

В эпоху Хэйан творили “Шесть бессмертных” поэтов (Роккасэн). Это – Аривара-но Нарихира (825–880), искусно пользовавшийся приемом недосказанности, ассоциативным подтекстом. Талантливая поэтесса и красавица Оно-но Комати, которая создала немало проникновенных песен любви, продолжая традиции “стиля страстной женщины”, заложенные древней Сотоори-химэ (V в.), чьи прекрасные песни вошли в “Кодзики” и “Нихон сёки”. Епископ Хэндзё (Содзё Хэндзё, 816–890), слагавший не только лирические стихи, но и шуточные, юмористические песни, – так же, как и его сын – поэт более позднего времени монах Сосэй-хоси (ум. в 909 г.). В число Роккасэн входят также Фунъя-но Ясухидэ (упоминается в 860 г.), Отомо-но Куронуси (830–933) и Кисэн-хоси (упоминается в 933 г.). Последние два считаются хранителями народных традиций в хэйанской поэзии.

Из поэтов более позднего времени, современников “Кокинвакасю”, помимо Сосэй-хоси, необходимо прежде всего упомянуть составителей ан-

тологии – талантливого и разностороннего поэта Ки-но Цураюки (в антологию вошли 114 его произведений), тонкого лирика Ки-но Томонори (ум. в 906 г.?), блестящего мастера экспромта Мибу-но Тадаминэ (упоминается в 920 г.) и во многом своеобразного поэта Осикоти-но Мицунэ (упоминается в 900–920 гг.), искусно сочетавшего лирику с иронией и мягким юмором.

Поэзия отражала жизнь и мировосприятие придворного сословия – аристократии. Она культивировалась при дворе императора, при дворцах принцев и сановных особ. Так, в середине IX в. хорошо известен был "салон" Сомэдоно, резиденция матери-императрицы Мэйси и ее сына императора Сэйва. Много способствовал развитию поэзии и император Уда (887–897). Важной чертой отношения к жизни придворной аристократии был своеобразный гедонизм, культ любви – *ирогономи*, который порой становился буквально погоней за наслаждениями. Это отражено в романе Мурасаки Сикибу "Гэндзи моногатари". Любовь была, по словам Н.И. Конрада, "не слишком романтической", тем не менее женщину воспевали, ее любви добивались, хотя она была, как правило, страдающей стороной в любовных отношениях. Общество было фактически полигамным. Придворный сановник, не говоря уже об императоре и принцах, мог иметь по несколько жен и наложниц. Муж обычно навещал жену в доме ее родителей (этот обычай назывался *цумадой*,

букв. “посещение жены”). Таким образом, любовь играла исключительно важную роль в жизни придворной аристократии. (Надо отметить, что придворные дамы, равно как и мужчины, имели придворные должности и ранги, например, *найси* – “распорядительница”, или *найси-но сукэ* – “помощница распорядительницы”, или “младшая распорядительница”. Они выполняли определенные обязанности во дворце и пользовались немалым уважением.) Естественно поэтому, что любовь заняла важное место среди тем “Кокинвакасю”. Песни любви составляют примерно треть антологии.

Важную часть жизни поэты проводили на лоне природы, выезжая за город, в живописные места и т.д. Кроме того, издревле неотъемлемым элементом мироощущения японца было чувство эмоционального слияния с природой. Соответственно песни природы, разбитые по временам года, составляют также не менее трети антологии. Остальные темы – это песни-славословия (*иваиута*), песни разлуки и странствий, песни скорби (“плачи”). Песни-славословия не были панегириком в обычном понимании этого слова. Содержание их составляли в основном пожелания долголетия – монарху, сановным особам, друзьям, родным и близким. Слагались они к юбилеям – к 40-летию (что считалось в Японии “первой старостью”), к 50-летию и т.д.

Большое место в поэзии занимала тема *мудзё* – непостоянства всего земного. Дело в том,

что наряду с исконной религией – синтоизмом (букв. "Путь богов") в Японию еще в V в. проник через Китай буддизм, который в хэйанский период уже прочно завладел умами придворного общества. Особенно быстро восприняли хэйанцы доктрину бренности и недолговечности всего мирского. Эта тема не выделилась в самостоятельную рубрику, она занимала важное место в разделе "Разные песни", а, кроме того, мотив *мудзё* часто звучал и в песнях природы, любви и др. Непостоянство в природе наглядно демонстрировали ее сезонные перемены, смена расцвета неизменным увяданием, которое тогдашний японец всегда наблюдал с грустью. В любви это непостоянство проявлялось в изменчивости человеческих чувств. Неудивительно, что тема бренности всего земного фактически занимала более трети антологии.

Так сложился тематический спектр поэзии, переходивший из антологии в антологию.

К моменту появления "Кокинвакасю" японская поэзия уже отличалась высокоразвитой техникой и риторикой, имела устойчивый набор поэтических приемов и тропов. При этом форме поэзии придавалось особое значение.

Среди основных поэтических приемов стоит отметить ранее упомянутый прием двузначного образа, который имеет в японском языке несколько названий. Общепринятым в последнее время является *какэкотоба* (букв. "вертящееся [на стержне] слово"). Слово как бы поворачива-

ется к читателю (слушателю) попеременно то одной, то другой своей стороной, причем одна сторона относится к предыдущему тексту, другая – к последующему. Японский язык богат омонимами, и это послужило важным условием того, что широкое распространение получила омонимическая метафора: использование одного слова сразу в функции двух слов-омонимов (или омофонов). Поскольку к этому времени уже сложился устойчивый набор художественных образов, закрепленных за определенными словами и ситуациями, то соответственно сложился и набор омонимических метафор. Среди особо распространенных можно упомянуть такие тропы, как *аки* – ассоциация слов *аки* – "осень" и *аки* – " охлаждение (в любви)", *мирумэ* – название морских водорослей, собираемых рыбаками и употребляемых в пищу, и *мирумэ* – "свидание", "встреча". Последний использует, например, поэтесса Оно-но Комати в стихотворении:

Рыбак все бродит
В этой бухте, –
Не знает, видно,
Что нет в ней морской травы,
А я – разве не ей подобна?..

Кокинвакасю, № 623

С помощью двузначного образа поэтесса напоминает тому, кто добивается ее любви, что его усилия бесполезны.

Другой вариант *какэкотоба* – это употребление полисемантичных слов (которых также в японском языке великое множество) одновременно в двух своих значениях – прямом и переносном. Например, слово *иро*, которое в прямом значении имеет смысл "цвет", а в переносном означает "страсть".

Третий вариант (разновидность) – топоним, который как бы раскрывает свое нарицательное значение, как, например, название *фукагуса* в стихотворении:

Если покину то место,
Где так долго пробыл,
Поле вокруг
Еще гуще
Травой зарастет.

Кокинвакасю, № 971

Место, о котором идет речь, называется Фукагуса, в нарицательном смысле – "густая трава", образ заброшенности, покинутости. Это название и обыгрывается в стихотворении.

Как правило, в увязке с *какэкотоба* используется прием ассоциативно связанных слов-образов – *энго* (в *танка* почти каждое слово представляет собой образ, что-то символизирующий или на что-то намекающий). Известны, например, такие парные образы, как соловей и цветы сливы, кукушка и цветы померанца и т.п. В песнях природы это во многих случаях так называемые "сезонные слова" (*киго*). Или подбор слов

по тематике, как, например, в приведенном стихотворении Оно-но Комати. Это – слова "рыбак", "бухта", "морская трава". В таких случаях в стихотворении часто образуется как бы подтекст или второй план, – особенно если используется не одно, а сразу несколько *какэкотоба* и *энго*.

Поэты использовали и приемы древнеяпонской поэзии, в том числе зачины, например, зачин *макура-котоба* – "слово-изголовье", который вводит в текст слово, обычно важное для содержания стиха. Сама эта форма, по словам А.Е. Глускиной, представляет собой в миниатюре картину природы, быта, обряда и т.д.[16], дополняя, таким образом, содержание стиха соответствующими ассоциациями. Поэты Хэйана охотно используют и старинные *макура-котоба* типа "белотканый рукав" (*сиротаэ-но содэ*), "ночь, [темная, как] ягода тута" (*нубатама-но ё*), причем часто употребляют их со словами, производными от исходного слова, например, со словом *юмэ* – "сон", "грезы", как в стихотворении:

Могу ль утешиться я
Сновиденьем ночным,
Темным, как ягода тута,
Когда и явь сама
Не утоляет сердце?

Кокинвакасю, № 449

---

[16] *Глускина А.Е.* "Манъёсю" как литературный памятник // Манъёсю (Собрание мириад листьев): В 3 т. М., 1971. Т. 1. С. 52.

Нередко, по традиции, используется топоним в качестве зачина-*утамакура* ("изголовье песни"). Дело в том, что японские топонимы содержат богатый образный потенциал, например, уже приводившееся название Фукагуса – название местности, в нарицательном значении "густая трава" – символ заброшенности, запущенности, а также вечного покоя. Этот зачин выбрал поэт Камицукэ-но Минэо для своей песни скорби:

О вишня! Ты растешь в Фукагуса,
Среди густой травы,
Коль сердце ты имеешь,
Хоть в нынешнем году
Ты черным зацвети!

Кокинвакасю, № 832

Продолжают использоваться и пространные зачины-"введения" – *дзё*. Они обычно наполняются новым содержанием, выполняют роль художественного образа:

Вспоминаю глубины гор,
Откуда не слышны
И птичьи голоса...
О, если бы знала ты,
Сколь чувства мои глубоки!

Кокинвакасю, № 535

Первые три стиха составляют *дзё* к слову "глубокий". Такие *дзё*, неразрывно связанные с

содержанием песни, и получили название "одухотворенных" – *усин-но дзё*.

Поэты Хэйана часто обращаются к метафоре, предпочитая сложные формы, а из сравнений – косвенные типа "ошибочно принимать за...", "казаться" и т.д., ретроспективно названные *митатэ* (букв. "видя, сополагать").

Например, у Саканоуэ-но Корэнори:

На рассвете
Он часто кажется
Сияньем луны –
Этот белый снег,
Выпавший в селении Ёсино.

Кокинвакасю, № 332

Сравнение типа отождествления представлено, например, в песне Цураюки:

В горах,
Простершихся вокруг,
Из расщелин
Показались белые облака...
Вишни расцвели!

Кокинвакасю, № 59

Вишни, расцветшие в горах, не сравниваются с облаками и даже не уподобляются им. Поэт восклицает: "... белые облака [это] вишни расцвели!".

Часто встречаются сравнения-"смешения", например, у Ки-но Томонори в песне ранней весны:

Кругом бело,
Цветы –
Смешались с снегом...
Лишь уловив их аромат,
К ним путь найдешь!

Такого рода сравнения-"смешения" близки к развернутой гиперболе. Они часто встречаются в песнях осени, когда поэт с удивлением замечает, что опавшие листья "замели все пути-дороги", и он уже не поймет, откуда пришел и в какой стороне его дом, как найти к нему дорогу.

Так же "заметают дорогу" опадающие лепестки цветов вишни в конце весны, и лирический герой "с трудом находит среди них тропинку", по которой ему следует идти, и т.п.

Сравнения обычного типа, которых было великое множество и огромное разнообразие в раннеяпонской поэзии, почти совсем исчезли или, во всяком случае, встречались крайне редко.

Усложняется поэтический синтаксис, утвердительным формам явно предпочитают другие формы модальности – вопросительные, условные, восклицательные и т.д. Так, восклицательная конструкция использована в песне Ки-но Томонори:

Хризантемы цветок
С росою вместе сорву
И волосы украшу:
Пусть бесконечно длится
Моя осень!

Кокинвакасю, № 270

Поэты широко используют олицетворение природы, как живой, так и неживой (что восходит к древнему анимизму, ощущению себя частичкой природы). Для японца той поры характерно чувство неразрывного единства с природой, в образах природы он выражал собственные чувства и переживания. Часто обращаются поэты и к аллегории. Причем японская аллегория более скрыта, завуалирована, чем наша привычная европейская, и часто только знание традиции, культурного контекста или наличие пояснительного введения – *хасигаки* – помогает раскрыть ее. Иначе поэтическое произведение воспринимается просто как песня природы, например:

Летят на север гуси
С печальным криком:
Наверно, собираясь
В дальний путь,
Кого-то в косяке
не досчитались...

Кокинвакасю, № 412

Оказывается, песня сложена женщиной, уезжавшей в провинцию вместе с мужем, которого туда назначили на службу. Но супруг на чужбине умер, и теперь она возвращается домой одна.

Хэйанский стиль часто называют "окольным" по аналогии с "темным стилем" трубадуров.

Роль поэзии
в хэйанском обществе

Поэзия в японском придворном обществе занимала особое место. Она широко внедряется в повседневный быт и обиход, не говоря уже о том, что ни одна придворная церемония или празднество не обходились без сложения стихов. Особенно высоко ценился поэтический экспромт, умение сложить быстро подходящее стихотворение "на случай". Например, епископ Хэндзё, упав однажды с лошади, сорвал цветок валерианы, по-японски *оминаэси* – "цветок-девица" (букв. "прекрасная женщина"), и тут же сложил *танка*:

О, девица-цветок!
Лишь именем твоим пленившись,
Тебя сорвал,
И потому – ни слова
О моем паденье!

Кокинвакасю, № 226

Поэтическими посланиями обменивались влюбленные, стихи слагались на прогулке, на охоте, во время императорских выездов, в том числе даже на богомолье. Проводились и специальные поэтические турниры (*ута авасэ*) – при дворе императора, резиденциях принцев, знатных сановников, известных поэтов[17].

---

[17] *Боронина И.А.* Поэтические турниры в средневековой Японии (IX–XIII вв.). СПб., 1998.

Обилие экспромтов и стихотворений "на случай" и побудило составителей "Кокинвакасю" предварять их, а также и многие другие без контекста непонятные произведения упомянутыми выше прозаическими введениями (*хасигаки*, или *котобагаки*), объясняющими ситуацию.

"*Аварэ*" как ведущий эстетический идеал в поэзии "Кокинвакасю"

В Хэйане ведущим эстетическим идеалом стало *аварэ*, или *моно-но аварэ*, – "очарование вещей". По словам Н.И. Конрада, хэйанец ничего не воспринимал просто, так, как оно есть. Он все стремился пропустить через призму своего эстетического восприятия[18]. И соответственно поэты, воспевая природу или женщину, старались найти в них свое особое, неповторимое очарование. Например, поэт Саканоуэ-но Корэнори видит особое очарование осени в алых листьях, плывущих по Тацута-реке:

Когда б не эти листья
Ярко-алые, что плавают в воде,
О, Тацута-река!
Кто бы подумал, что осень
В твоих волнах?

Кокинвакасю, № 302

[18] *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. С. 88.

Аривара-но Нарихира видит особое очарование в брызгах водопада, напоминающих яшмовые бусы, ссыпающиеся с разорванного ожерелья.

Уменье выявить и ощутить *аварэ* предполагало особую восприимчивость, тонкость чувств. Н.И. Конрад называет это эмоционализмом. Этот эмоционализм, особая чувствительность, восходит, как уже отмечалось, к творчеству позднего Якамоти, поэта, которого исследователь его творчества Тил (Roy E. Teele) называет носителем, выразителем "дохэйанской чувствительности".

Впервые термин *аварэ* употребил в своем литературно-критическом пассаже Ки-но Цураюки, когда давал оценку творчеству поэтессы Оно-но Комати: "...в ее песнях есть очарование (*аварэ*) ..."[19].

Как подчеркивал Хисамацу Сэнъити, термин *аварэ* не однозначен. Он имеет несколько аспектов. Это, прежде всего, очарование, восхищение увиденным, услышанным, восходящее к некоторым ритуальным возгласам, иногда к междометию *ахарэ* – "Ах!", неоднократно встречающемуся в песнях "Кодзики" и "Нихон сёки". Слово *аварэ* девять раз встречается в "Манъёсю", но лишь Цураюки впервые ис-

---

[19] Кокинвакасю (Собрание старых и новых японских песен) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Токио, 1989. Т. 7. С. 59 (далее – НКБД).

пользовал его в качестве оценочной эстетической категории. Вторая сторона *аварэ* – это грусть, печаль. *Аварэ* в "Кокинвакасю" в большинстве случаев имеет элегическую окраску, что связано с буддийской доктриной эфемерности, непостоянства всего мирского, в том числе и красоты. Третья ипостась *аварэ* – это красота, чувство гармонии – важные элементы мироощущения хэйанцев. И, наконец, четвертая ипостась – это элегантность, изысканность, изящество, стремление к красоте в духе *миябu*[20].

Эстетика *аварэ* требовала изящества стиля, изысканности выражения, особой тщательной работы над словом. Происходит своего рода аристократизация поэтического языка. Слова грубые, неблагозвучные, а также китаизмы из него изгоняются. Четко очерчиваются границы "поэтического".

Если же в каких-то случаях надо было расширить эти границы, то предмет изображения должен был быть поэтизирован. Например, смерть, зрелище смерти считалось нечистым. Вот как обходит эти моменты Цураюки в своем стихотворении на смерть поэта Ки-но Томонори:

---

[20] *Хисамацу Сэнъити.* Нихон бунгаку си (История японской литературы). Гл.: Нихон кодай бунгаку-ни окэру би-но руйкэй (Категории прекрасного в древнеяпонской литературе). С. 27.

Завтра
Неведомо мне,
Но ныне, покуда живу,
Скорблю я о том,
Кто ушел.

Кокинвакасю, № 838

Об этом три века спустя хорошо сказал поэт Фудзивара-но Тэйка: "Каким бы страшным и отталкивающим ни был предмет сам по себе, когда он становится объектом изображения, предметом поэзии, он должен звучать благозвучно и элегантно"[21].

Философско-эстетическая установка на *моно-но аварэ* была связана с общей тенденцией к эстетизации жизни, присущей и ряду других средневековых и особенно раннесредневековых культур Востока и Запада.

В краткой форме *танка* поэты стремились достичь глубины содержания за счет сложной, филигранной техники, блестящей риторики, изящного слога. Так думал Цураюки, так считали его современники и единомышленники, но оказалось, что спустя два-три десятилетия после появления "Кокинвакасю" соревнование поэтов в технической и риторической изощренности часто приводило к механи-

---

[21] *Brower R., Miner E.* Japanese Court Poetry. Stanford, 1961. P. 430.

ческой версификации, отчего, в первую очередь, страдало именно содержание.

Это понял и Цураюки спустя три десятилетия после составления "Кокинвакасю" и обратился к эмоциональному подтексту – *ёдзё* – как источнику глубокого содержания. Далее, по мере все более глубокого усвоения буддизма, особенно с появлением в Японии дзэн-буддизма эта позиция все более укреплялась. Усиливающееся влияние доктрины *мудзё* вело ко все сгущавшейся элегической окраске *аварэ*, к постепенной утрате его реальных очертаний. Прекрасное как бы заволакивается дымкой, покрывается флером. А постулат дзэн "истина – вне слов" все более подчеркивал значение ассоциативного подтекста *ёдзё*.

От *аварэ* – к *югэн*. Новые эстетические идеалы. Антология "Синкокинвакасю"

На базе *аварэ* складывается новый эстетический идеал – *югэн*. Исконное его значение – "таинственность и глубина". *Югэн* – красота сокровенная, до конца не раскрываемая. Она соответствует буддийской идее о "сокровенной сути вещей", непознаваемой. Отдельные стихотворения в стиле *югэн* появляются уже в "Кокинвакасю". Например, *танка* неизвестного автора:

Утро...
В тумане бухта Акаси.
Едва мелькая меж островов,
Вдаль уплывает челн,
И мысль меня уносит вслед.

Кокинвакасю, № 409

Все неясно, все туманно: и бухта Акаси "в тумане", и челн, "едва мелькая меж островов", уносится вдаль...

В 80-е годы IX в. складывается стиль, получивший название *гэнсо*. *Гэнсо* означает "чудесное, фантастическое". Например, поэт рисует весну в образе богини в прозрачных одеждах – "платье из дымки". Поэт часто воспевает красоту, в данный момент не видимую, лишь предполагаемую: прекрасные вишни, которые, наверное, расцвели "там, в горах", окутанных дымкой; пролившийся в горах дождь, о котором можно только догадываться по усиливающемуся шуму водопада.

Итак, в *югэн* красота как бы теряет реальные очертания и потому становится до конца не выраженной.

Впервые термин *югэн* в поэтике употребил Кино Ёсимоти в своем Предисловии к "Кокинвакасю". Говоря об истории японской песни и о процессе ее развития, он отмечал, что уже на одной из ранних стадий этого развития поэты "стали слагать такие песни, как поднесенная государю в Нанива, или другая, о реке Томино, сложенная для наследного принца (Сётоку Тайси), песни нео-

бычные, с глубоким, чудесным, таинственным содержанием (*югэн*)". Ёсимоти в данном случае имеет в виду песни, без контекста не понятные. Первая сложена корейским просветителем Вани и в аллегорической форме ("расцвели цветы") сообщает принцу Осасаги (будущему императору Нинтоку), что все готово для его вступления на престол. Вторая песня сложена нищим, которому принц-регент Сётоку когда-то подарил свой плащ. Нищий умер, а на калитке дома принц нашел прикрепленной благодарственную песню:

Когда в Икаруга
Иссохнет совсем
Томино-река,
Лишь тогда твое имя
Смогу я забыть!

Ёсимоти, таким образом, применил слово *югэн* к песням, "смысл которых трудно уловить". Он имел в виду всю глубину чувства, не выраженного в словах, ибо важные детали остались за пределами слов.

Позже слово *югэн* употреблял Мибу-но Тадаминэ в своем трактате применительно к "возвышенному стилю", который виделся ему главным в поэзии *вака*. Он так писал об этом стиле: "Хотя поэт использует обычные слова, способ их употребления порождает загадочность (*югэн*)"[22].

---

[22] *Мибу-но Тадаминэ.* Вакатэй дзиссю (Десять стилей японской песни). Токио, 1993. С. 15.

Итак, в *югэн* душа песни и ее красота теряют реальные очертания и потому становятся до конца не выразимыми. Не случайно поэты все чаще обращаются к мотивам сна, грез, воспоминаниям о прошлом.

Тема воспоминаний о прошлом, например, часто звучит в песнях Фудзивара-но Сюндзэй, поэзия которого является ярким воплощением эстетики *югэн*:

Вспоминаю прошлое...
На травяную крышу
Льет ночной дождь.
Не прибавляй же новых слез мне,
О, кукушка!

Синкокинвакасю, № 201

Песня “В травяной хижине дождливой ночью на горе Лу” сложена в 1162 г. уже в монашестве, на мотив стихотворения Бо Цзюйи “Горная хижина”:

Кому-то вновь
Цветущий мандарин
Воспоминания навеет,
И я тогда, быть может, тоже
“Любовью прежней” окажусь.

Синкокинвакасю, № 238

Мир к этому времени действительно предстает еще более иллюзорным. Время мира и покоя, олицетворяемое названием столицы, сменилось временем смут и потрясений. Наместники из мо-

гущественных кланов, поставленные управлять провинциями, все более и более усиливают свое влияние и предпринимают попытки захвата власти, захвата столицы. В 1152 г. глава могущественного военного клана Тайра-но Киёмори фактически узурпировал власть императора, превратив ее в чисто номинальную. В 1185 г. против Тайра выступил не менее могущественный и влиятельный род Минамото. Тайра были разгромлены, и Минамото установили в стране военное правление – сёгунат. Верховным правителем – сёгуном – стал Минамото Ёритомо. Столица была перенесена в г. Камакура на востоке страны, поэтому хэйанские аристократы часто называли самураев восточными варварами. Император Готоба был низложен и отправлен в ссылку. На его место был посажен новый, угодный новым властителям. Императорский двор сохранился лишь в качестве декоративного института. Хэйанской аристократии оставалось только вздыхать о былом блеске и славе. С конца XII в. в придворной среде нарастало чувство тревоги и неуверенности в завтрашнем дне.

Поэтической антологией, отразившей новые настроения и новые эстетические идеалы, была "Синкокинвакасю" («Новая "Кокинвакасю"», 1205). Главным из этих идеалов был *югэн* и производный от него *ёэн* – "чарующая красота". *Ёэн* – красота призрачная, неуловимая. Это, по существу, результат эволюции красоты *югэн* в направлении дальнейшего отхода от ви-

димой и осязаемой реальности. Идеал красоты *ёэн* пришел из китайской поэзии и эстетики эпохи Тан (618–906). *Ёэн* "привил" на японской почве поэт Фудзивара-но Мототоси и разработали его последователи – поэты Фудзивара-но Сюндзэй и Камо-но Тёмэй. Самый поздний слой антологии отразил новый эстетический идеал – *усин* (букв. "одухотворенность", "одушевленность"). Стилистическая виртуозность уступает место простоте выражения, наблюдается отказ от "аристократизма" языка при сохранении эмоциональной насыщенности песни, глубины ее содержания. Примером стиля *усин* как стиля "одушевленности", "глубокой души" может служить песня позднего Фудзивара-но Тэйка:

Хоть знал заранее,
Что встреча
Ведет к разлуке,
Отдался я любви,
Забыв и о рассвете[23].

Но основной, определяющей в этот период была красота *югэн*. Она доминировала и в классической поэзии *танка*, и в драме Но и проникла в самурайскую литературу, во все произведения жанра *гунки моногатари* ("военные повествования"), оставив, например, заметный след в

---

[23] Цит. по: *Fujiwara Teika*. The Superior Poems of Our Time. Tokyo, 1982. P. 42.

"военной эпопее" "Повесть о великом мире" ("Тайхэйки", XIV в.).

Ярким свидетельством этого может служить, в частности, дорожная песня (*митиюки*) Фудзивара-но Тосимото, которого везли на казнь в Камакуру за участие в заговоре против сёгуна. В песне нашел воплощение идеал *югэн* как красота тишины, печали, невозмутимости, отрешенности:

Печален всегда путника сон,
Пусть даже путь – одна только ночь.
Бродил ли в Катано[24] весною
Под снегом опавших цветов,
Иль возвращался в сумерках домой
С горы, что Бурею зовется[25],
В парчу одету из осенних листьев...
Жену оставив и детей возлюбленных,
Судьба которых ему неведома отныне,
На милую столицу взглянул последний раз,
И сжалось до боли сердце,
И в путь неведомый отправился.
Возле горы "Застава встреч"[26],
С ее печалью неизбывной,

---

[24] Катано – живописная местность близ города Хэйан, постоянное место императорской охоты, увеселительных выездов и т.д.

[25] Буря – русский перевод названия горы Араси.

[26] Застава встреч – гора на границе столицы с восточными землями. Здесь обычно прощались с теми, кто уезжал на восток. Прощались как бы с надеждой на будущую встречу.

Рукав свой омочил в воде прозрачной[27],
Рукав, от слез уже промокший.
Затем по горным тропам вышли
На берега Утидэ[28], все смотрел,
Как в пресном море Бива[29]
Челны рыбацкие качаются в волнах,
То падая, то поднимаясь,
Как и его печальная звезда...
Над полем Уно жалобно кричит журавль.
Скорбит, быть может, о потерянном птенце.
Так жаль его!
А на горах, покрытых лесом,
Бьет по деревьям дождь,
И ветер рассыпает белую росу.
Шел полем Сино[30], раздвигая разросшийся
бамбук,
Но не узнал горы Кагами – "Зеркальной"[31],
Что из-за слез
Словно густым туманом окутана была...
Вот Бамба миновали, Самэгай и Касивара[32],
Перед глазами лежит в развалинах
Застава Фува – "Нерушимая"[33],

---

[27] На Горе встреч у заставы был источник, что славился своей чистой и прозрачной водою.

[28] Утидэ – местность на территории нынешнего г. Оцу.

[29] "Море Бива" – озеро Бива, Японское внутреннее море.

[30] Поле Сино – равнина в провинции Оми.

[31] "Кагами" означает зеркало.

[32] Бамба, Самэгаи и Касивара – местности в провинции Оми.

[33] Фува – пограничная застава, к этому времени уже разрушенная. Фува в нарицательном смысле означает "нерушимая".

Ее лишь дождь осенний охраняет...
Вечерний колокол уж прозвонил.
Остановились на ночлег в Икэда[34].
Здесь останавливался Тюдзё
Сигэхира, пленник восточных варваров[35]...
Сам, проливая слезы, понимал
Печаль старинного сказанья.
И снова в сумерках он переходит горы –
Сая-но Накаяма[36].
Уж в серых облаках скрывается тропа,
И бросил взгляд последний –
В ту сторону, где остался дом,
И с завистью подумал, как святитель Сайгё[37]
Те горы дважды пересек, давным-давно...
Вспомнил, как государь
На Гору черепахи поднимался[38] –
Полюбоваться вишнями в цвету,
Как плавал сам в той царственной ладье,
Чей нос напоминал главу дракона
Иль птицы водной клюв!
Слагались песни там и музыка звучала

---

[34] Икэда – местность близ заставы Фува.

[35] Тюдзё Сигэхира – один из главных героев предшествующей военной эпопеи – "Хэйкэ моногатари" ("Повесть о доме Тайра", XIII в.).

[36] Сая-но Накаяма – горный перевал. Используется здесь как омонимическая метафора, ассоциируясь с *сая-но нака* – "во мраке ночи".

[37] Сайгё – знаменитый поэт, монах и странник.

[38] Гора черепахи (Камэяма) – находится на территории нынешнего храма Тэнрюдзи в префектуре Ямадзаки.

На флейте и кото[39].
Теперь все это было будто сон,
Который не приснится боле[40]...
Вот переходят горы Уцу[41],
Развесистые клены раскинулись шатром,
И плющ густой дорогу закрывает.
Не так ли было и в те дни далекие,
Когда поехал на Восток,
Ища приюта, Тюдзё Нарихира?[42]
Он написал: "... Тебя, наверно,
И во сне уж не увижу..."[43].
Пересекли равнину, что зовется
"Плавучим островом"[44].
Схлынул прилив, по мелководью мимо
Тянул селянин утлый челн,

---

[39] Флейта и кото – национальные музыкальные инструменты.

[40] Речь идет об увеселительных выездах императора Годайго.

[41] Горы Уцу находятся в провинции Суруга.

[42] Тюдзё Нарихира – знаменитый поэт Аривара-но Нарихира.

[43] Здесь использована аллюзия на песню Нарихиры, входящую в лирическую повесть "Исэ моногатари":

> Ни на яву,
> Как вижу пред собою
> Горы Уцу, что в Суруга,
> Ни во сне
> С тобой, наверное, уж не увижусь...

Название *Уцу* ассоциируется со словом *уцуцу* – "явь".

[44] "Плавучий остров" (Укисима) – местность на территории провинции Суруга.

Заботливо нагруженный, –
О, суетный наш мир!..
И вот увидел "Берег малый" и "Большой"[45],
И вскоре уж волна омыла рукав,
Слезами увлажненный...

Категории *ёэн* и *усин*, выведенные из эстетики *югэн*, в свою очередь, обогатили эту эстетику новыми качествами, приобщили ее к дескриптивной лирике, которая в этот период получает свое развитие, в частности, в творчестве таких поэтов, как Цунэнобу и Сюнрай. Понятие *югэн* приобрело новые обертоны, заключив в себя эстетику тишины, покоя, отрешенности от суетного мира – эстетики "вечного". К этому времени на базе новых сторон *югэн* складывается эстетический идеал *хэйтан* – "изысканная простота". Черты этого нового идеала фактически вошли в состав *югэн*, трансформировав его в направлении эстетики *саби* – "печали одиночества", которая также предполагала красоту обычного, простого. В духе *саби* творил свои шедевры выдающийся поэт "Синкокинвакасю" Сайгё-хоси. Таким образом, *югэн*, обогатившись новыми качествами, как бы предопределил переход в дальнейшем к новой эстетической категории, нашедшей воплощение в лирике более поздней поэтической формы – лирического трехстишия *хайку*,

[45] *Коисо* ("Малый берег") и *Оисо* ("Большой берег") находятся по другую сторону горы Асигара.

особенно в творчестве Мацуо Басё (1644–1694) и поэтов его школы (XVII в.).

Итак, стиль *югэн* был господствующим в поэтической антологии начала XIII в. "Синкокинвакасю" («Новая "Кокинвакасю"», или "Новое собрание старых и новых японских песен"). Приемы омонимической метафоры – *энго* – сохраняются, но они играют лишь подсобную роль, создавая своеобразный фон стиха. Глубина же содержания достигается с помощью *ёдзё*. Не случайно в состав этой антологии были включены произведения поэта Нарихира, который первым раскрыл возможности ассоциативного подтекста. Но тогда его время еще не пришло и он не нашел последователей.

Первые шаги самопознания литературы

Как же развивалась параллельно с этой поэтической практикой литературная теория?

Начало было положено теоретическими сочинениями – пособиями по стихосложению. Сначала это были руководства по сложению китайских стихов *канси*. Они, в свою очередь, дали толчок к появлению и правил сложения песен *вака*. Это "Какё хёсики" ("Правила сложения песен", 772) Фудзивара-но Хаманари (716–782) и "Вака сакусики" ("Правила сочинения песен",

середина IX в.) поэта-монаха Кисэна, другое название – "Кисэн-сики" ("Правила Кисэна").

Хаманари основывает свое "Руководство" на материале поэзии "Кодзики", широко опираясь при этом на китайский опыт. У японских поэтологов к этому времени уже достаточно имелось в распоряжении аналогичных китайских трудов по теории поэзии. Хаманари основное внимание обращает на "изъяны стиха" или, как он их называет, "болезни стиха" (термин прочно вошел в японскую поэтологию). Кроме того, он предлагает свою классификацию песен, подразделяя все песни на 10 стилей, и использует опять-таки китайский опыт, поэтому классификация его фактически оказалась неприменимой для японской поэзии. Мало того, автор "Руководства" предлагает японским поэтам пользоваться строгой рифмой, как в китайской поэзии, что также не нашло применения ввиду коренного различия двух поэтических структур при наличии уже сложившейся традиции создания песен *вака*.

Труд Кисэна в основном конкретизирует и развивает "Руководство" своего предшественника, с учетом новых реалий в развитии поэзии – его труд отделяет от работы его предшественника период почти в 100 лет. За это время японская поэзия весьма преуспела в своем развитии и соответственно в "освобождении" от китайской зависимости. Самобытность японской поэзии стала очевидной. Это было время, когда творили "Шесть бессмертных": Содзё Хэндзё, Аривара-

но Нарихира, Оно-но Комати, Фунъя-но Ясухидэ, Отомо-но Куронуси и Кисэн-хоси, творчество которых стало классикой для японских поэтов на многие века. Кисэн-хоси также привлекает внимание к изъянам ("болезням") стиха, насчитывает их четыре, в отличие от семи у Хаманари, он разрабатывает классификацию песен, которая также не нашла применения. Еще раньше появляются первые признаки осмысления жанра и стиля, средств художественной выразительности. Первым таким жанровым определением было *сидзу-ута* (букв. "тихая песня"), которое обозначало род элегии в пояснении к одной из песен "Кодзики".

Следующим свидетельством начала осмысления жанра и стиля были рубрики песен "Манъёсю", а также пояснения к песням в тексте антологии, к песням поэтов Окура и отчасти Якамоти, поэта позднего слоя антологии. Например, встречаются такие пометки, как "восхваление...", "песни, сложенные в разлуке", "плач по..." и т.п. А также стилистические пояснения типа "песни, просто выражающие то, что на сердце" (т.е. без использования тропов, специальной техники и риторики), или, наоборот, "песни, выражающие то, что на сердце", через ссылку на другие предметы (*моно*), иными словами, с помощью тропов – сравнения, метафоры, иносказания. Использован термин *хиюка* (букв. "песни-сравнения", т.е. песни, построенные на сравнении, обычно развернутом).

Следующий этап осмысления жанра, стиля, а также тематики песен – это рубрикация песен “Кокинвакасю”. В ней четко выражены тематико-жанровые разновидности песен *вака*.

Встречаются и свидетельства начала осмысления литературы, прежде всего поэзии как таковой, т.е. самопознания литературы.

Важным толчком послужило изучение китайской теории поэзии, представленной в антологии “Вэньсюань” (“Литературный изборник”, VI в.), а также в поэтических трактатах, которые были обязательным предметом обучения молодых представителей аристократического сословия. Особой популярностью в Японии того времени пользовалась антология “Вэньсюань”, составленная Сяо Туном, в которой все поэтические произведения были распределены по жанрам. Она стала источником множества претворений в поэзии *вака*.

Свидетельства начала осмысления поэзии *вака* встречаются в переписке Отомо-но Якамоти с его другом поэтом Отомо-но Икэнуси в 17-м и в заключительной части 19-го свитка “Манъёсю”, а также еще раньше – в некоторых пометах поэта Окура (в 5-м свитке). Якамоти, в частности, высказывал в своих песнях и письмах к другу соображения об эмоциональном начале японской песни, чувстве как основе ее “души” (*кокоро*). Кроме того, из высказываний Якамоти следует, что *вака* опиралась на “чары слова”, т.е. важное значение придавалось выразительности слова.

Эти пометки свидетельствуют о том, что японские поэты, несмотря на китайское влияние, уже пришли к осознанию лирической сущности *вака*, ее экспрессивной роли.

Начало осмысления творческого процесса. "Предисловия" Ки-но Цураюки и Ки-но Ёсимоти к "Кокинвакасю"

Более столетия спустя приходит осмысление творческого процесса в совокупности с осмыслением поэтики и эстетики *танка*. Это были Предисловия к "Кокинвакасю" Ки-но Цураюки и Ки-но Ёсимоти. Оба представляют собой разностороннее осмысление и оценку поэзии *вака*.

Классический литературный трактат обычно преследует две цели. Он суммирует литературную традицию, основные ее параметры, сложившиеся к этому времени, т.е. подводит итог литературному развитию.

Тем самым традиция как бы фиксируется и закрепляется, становится каноном. В последующем на ее базе автор вырабатывает нормативы или рекомендации для дальнейшего развития данной литературы (обычно конкретной литературной формы или жанра). В этих рекомендациях всегда неизбежен и субъективный элемент, который определяется взглядами, вкусами и

пристрастиями автора, т.е. его индивидуальностью. Этот же субъективный элемент присутствует, хотя и в меньшей степени, и в осмыслении того, что уже есть.

Литературная теория с того момента, как она возникает, развивается одновременно с литературным процессом, в чем-то опережая его, а в чем-то, наоборот, отставая. Автор трактата смотрит вперед, когда предлагает свои рекомендации, и в то же время он может "просмотреть", не заметить какое-нибудь явление, которому в дальнейшем уготована очень важная роль, или недооценить его.

Нормативная часть трактата может отличаться степенью своей категоричности. Она может носить более нормативный или же более рекомендательный характер. Последний случай и представляют оба Предисловия к "Кокинвакасю".

Эти Предисловия, и Цураюки и Ёсимоти, в чем-то схожи, в чем-то авторы их полемизируют друг с другом. С самого начала они фиксируют и подчеркивают экспрессивную роль поэзии *вака*, а также ее важное значение не только в повседневной жизни людей, но и в жизни общественной. Оба Предисловия составлены в образном импрессионистическом стиле, унаследованном от китайских классических "поэтик". По мнению авторов Предисловий, люди обращаются к песне, когда у них радость и когда у них горе, когда скорбят они об утрате родных и близких, когда с грустью наблюдают увядание природы и с сожалением

встречают приближающуюся старость. "Безо всякого усилия движет она (песня) небом и землею, – пишет Цураюки, – умиротворяет невидимых глазу злых духов и демонов, облагораживает союз мужчин и женщин, смягчает сердца суровых воинов"[46]. А Ёсимоти добавляет: "...ничто лучше песни... не исправляет нравы людские..."[47]. Оба автора в части "истории песен *вака*" обращают внимание на период упадка этих песен после "Манъёсю", когда люди, по словам Ёсимоти, "пристрастились к роскоши и сластолюбию. Празднословие, словно облако, затянуло небо, и потоком хлынули цветистые, пустые слова. Опали плоды, и лишь попусту цвели цветы..."[48].

Первый раздел обоих Предисловий посвящен сущности и характеру песен *вака*, их роли и назначению, а также их классификации. Ёсимоти, однако, подчеркивает при этом важное значение близкого знакомства с китайской поэзией, в том числе и сложения японскими поэтами стихов на китайском языке (*канси*) для развития поэзии *вака*.

Предисловия различаются и структурно: у Цураюки оно состоит из пяти разделов, у Ёси-

---

[46] *Ки-но Цураюки.* Кокинвакасю: Канадзё (Собрание старых и новых японских песен: Предисловие) // НКБД. Т. 7. С. 49.

[47] *Ки-но Ёсимоти.* Кокинвакасю: Манадзё // Там же. С. 413.

[48] Там же. С. 416.

моти из четырех. В первом разделе Ёсимоти дает классификацию японской песни, которая, как и классификация Цураюки, является шестичленной (*рикуги*) и восходит к классификации "Шицзина" ("Книги песен"). Рубрики ее в общих чертах совпадают с рубриками Цураюки. Однако если Цураюки пытается адаптировать китайские рубрики к японской поэзии, то Ёсимоти просто приводит их в японском прочтении. В классификации, как и в Предисловии Ёсимоти в целом, значительно сильнее, нежели у Цураюки, ощущается влияние китайской теории поэзии. Не все рубрики Цураюки и Ёсимоти идентичны по своему содержанию, некоторые разнятся существенно. И та, и другая классификация строится по смешанному принципу: часть рубрик восходит к тематико-жанровым разновидностям, отдельные рубрики обозначают чистые жанры, критерием для выделения других рубрик служат определяющие стиль выразительные средства. Рубрика *соуэта* – "сопроводительная песня" – у Цураюки исходит из функционального принципа. У Ёсимоти такой рубрики нет.

Второй раздел посвящен истокам поэзии *вака*. Касательно происхождения японской песни Ёсимоти не углубляется во времена "века богов", тогда как Цураюки возводит истоки песни к самому "возникновению Неба и Земли" (под Землею подразумевалась страна Ямато, т.е. Япония) и "богам-прародителям" Идзанаки и Идзанами.

Относительно же самого феномена японской песни Цураюки пишет так: "Соловей, что поет среди цветов, лягушка, что живет в воде, – когда слышим мы их голоса, думаем: из всего живого разве есть кто-нибудь, кто не пел бы собственной песни?". Ёсимоти выражает примерно ту же самую мысль и добавляет, особо подчеркивая, что для сложения песни не требуется какихто особых усилий. Это естественный акт человека, как и всякого другого живого существа. С помощью песни выражает он свои чувства, настроения, мысли. Ёсимоти исходит из того, что в древней Японии песня была органически связана с жизнью. Она сопровождала труд, обряд, была неотъемлемой частью всего бытового уклада, древних верований, суеверий и т.п. Однако в отличие от Цураюки Ёсимоти придает большое значение моральным ценностям *вака*. В этом особенно ярко сказалось влияние китайских поэтик, специально подчеркивающих дидактическую функцию поэзии.

"Истоком" японской песни является, по словам Ёсимоти, песня бога Сусаноо, сложенная им, согласно мифу, когда он сошел на землю. Отсюда и пошло сложение песен.

Четвертый раздел посвящен истории развития поэзии *вака*. Вслед за песней Сусаноо появились и другие разновидности (формы) песен – *нагаута*, *сэдока*. Кончился век богов, начался "век людей", и "песен стали слагать еще больше", как пишет Ёсимоти.

Наконец, последний раздел, озаглавленный так же, как и у Цураюки, – «Как создавалась “Кокинвакасю”», повествует примерно о том же, но с различием в деталях и выразительных средствах. Оба последних раздела к тому же более сжаты, нежели у Цураюки.

Как и Предисловие Цураюки, Предисловие Ёсимоти содержит литературно-критические оценки творчества “Шести бессмертных” IX в. Тем самым была заложена база для развития литературной критики в Японии. Примечательно, что в этих оценках при всей их схожести имеются такие нюансы, которые порой делают эти оценки диаметрально противоположными. Например, Ёсимоти особо подчеркивает характеристику песен Нарихира как увядших цветов. У Цураюки эта метафора предназначена играть негативную роль, тогда как у Ёсимоти она оттеняет момент особой прелести увядших цветов, многие из которых, как, например, хризантема, действительно служили предметом особого любования.

Заложенная в данной антологии традиция двух Предисловий была продолжена другими поэтическими собраниями, в том числе антологией начала XIII в. “Синкокинвакасю”.

В процессе этого литературно-критического разбора Цураюки развивает свою теорию поэзии. Он выдвигает теорию соответствия “души” песни – *кокоро*, т.е. ее эмоционального содержания, “слову” – *котоба*, т.е. средствам выражения со-

держания. С этих позиций и дает он критические оценки поэтам. Например, отмечается, что у Ясухидэ слог изящен, но содержание не отвечает ему, и в результате "его песни – словно торговец, разодетый в китайские шелка". А у Отомо-но Куронуси, наоборот: "Его песни – словно житель гор, что, нарубивши дров, присел отдохнуть под сенью цветущей вишни". Цураюки придает значение наличию в песнях "очарования" – *аварэ*.

Концепция гармонии души песни и слова, формы и содержания имела исключительно важное значение в японской теории поэзии. Начать с того, что сама гармония, или "красота гармонии" (*тёваби*), была одним из главных аспектов красоты *аварэ*. Учение Цураюки на многие века стало краеугольным камнем теории поэзии *вака*.

Следует отметить, что значительная часть эстетических оценок и категорий, которыми оперирует Цураюки, далеко не однозначны. Так, *кокоро* может означать и эмоциональное содержание песни, и смысл отдельного слова, а *котоба* в зависимости от контекста – как слово, так и выразительные средства, которые использует поэт. Еще один термин Цураюки – *сугата* – то относится к словесному "облику" песни, то обозначает жанровое наименование, или тематико-жанровую разновидность песни. А другой термин – *сама* – может выступать как синоним *сугата*, так и в зависимости от ситуации указывать на стиль песни и даже на творческую манеру поэта.

Помимо утверждения лирического характера японской поэзии и ее важной роли в обществе Цураюки фактически закрепляет, канонизирует сложившиеся в этой поэзии темы, мотивы, а также художественные приемы и образы, с помощью которых эти темы и мотивы выражаются. В образно-импрессионистической форме Цураюки отмечает, что люди слагали песни, «когда славили государя, поминая о камешке мелком и огромной горе Цукуба... И когда, вспоминая о прошлых днях своих, вспоминали о Горе мужества, а также, вспоминая краткий миг девичьего расцвета, обращались к “девичьей красе” – цветку валерианы... И когда весною видели они, как опадают поутру цветы, и когда осенней ночью слышали шорох листьев, падающих с дерев. Или когда, глядя в зеркала, вздыхали о том, как год от года все прибавляется снега на голове и волн на их лицах. И когда, замечая росу на траве и пену на водной глади, задумывались они о бренности своей жизни, и страх охватывал их... И когда, лежа на одиноком ложе, видели, как желтеет снизу куст *хаги*... И когда роптали на мир за быстротечность этой жизни, вспоминая воды Ёсино-реки... – только в песне обретали они покой и утешенье»[49].

И далее: “Плывущие осенним вечером в водах Тацута-реки багряные листья виделись власти-

---

[49] *Ки-но Цураюки.* Кокинвакасю: Канадзё. С. 55.

телю Нары парчою. А расцветшие весенним утром вишни на Ёсино-горе в сердце Хитомаро представлялись не иначе, как облаками...".

Как видим, в этом отрывке вначале обозначается тема или мотив, а следом указывается образ, в котором он чаще всего выражается.

Таким образом, эти мотивы и образы как бы сливались в единое целое. Конечно, Цураюки охватил не все темы (мотивы) и чаще всего выражающие их образы, но выбрал наиболее типичные и как бы закрепил, канонизировал эту традицию. Впоследствии представленный им набор тем (мотивов) и соответствующих образов прочно вошел в традицию и с незначительными изменениями переходил из антологии в антологию. Следуя указанному примеру, и возникающие вновь выразительные средства также закреплялись за соответствующими темами. Т.е. Цураюки связал тематику и выразительные средства, так что, например, уже одно упоминание о желтеющем снизу кустике *хаги* предваряло мотив "осени любви", тему грустного одиночества.

Цураюки говорит о преемственной связи песен "Манъёсю" с новой поэзией, представленной в "Кокинвакасю". Главным связующим звеном в этом плане было для него *макото*. Поэтому верность истине он считал важнейшим принципом поэтического творчества. С этих позиций дает он оценку поэзии Содзё Хэндзё: "...он искусно владел слогом, но истинного было мало в

его песнях..."[50]. По Цураюки, истина едина: в песне она та же, что и в сердце поэта, т.е. эмоциональное содержание песни должно полностью соответствовать подлинным чувствам поэта. Эта позиция, однако, приходила в противоречие с эстетикой *аварэ.* Установка на *аварэ* предполагала определенную поэтизацию изображаемого, в том числе и чувств. Цураюки надеется выйти из этого противоречия с помощью совершенной техники. Некоторые поэты, такие, как Нарихира и Комати, решали эту проблему с помощью ассоциативного подтекста – "избыточного чувства" – *ёдзё.* И Цураюки критикует Нарихира, ибо *ёдзё* означало невозможность адекватного отражения в поэзии подлинного чувства. "...в его песнях – избыток чувства, но ему не хватало слов..."[51].

Аналогичной критике подвергался у Цураюки и "монах Кисэн с горы Удзи", у которого "начала и концы не отвечают друг другу, словно смотришь на осеннюю луну и путаешь ее с предрассветным облаком"[52]. Недосказанность не укладывалась в эстетику *макото*, она предполагала фантазию, читателю следовало "домысливать" то, что имел в виду поэт и что осталось за пределами словесного выражения песни.

---

[50] Там же. С. 57.

[51] Там же.

[52] Там же. С. 58–59.

Ки-но Цураюки пересматривает свою концепцию. От "эстетики формы" к эстетике "избыточного чувства" (*ёдзё*)

Позже Цураюки сам пришел к *ёдзё*. Об этом свидетельствует его Предисловие к другой антологии – "Синсэн вака" ("Заново отобранное собрание японских песен", 935), которую он также подготовил по указу императора Дайго. Поэтическая практика, дальнейшее развитие поэзии показало, что на путях все большего совершенствования и усложнения поэтической техники и риторики многие поэты лишь состязались между собой в мастерстве, от которого, как уже отмечалось, часто страдало содержание. Цураюки внимательно следил за поэзией, которая развивалась, во-первых, в направлении дальнейшего "изощрения" в области выразительных средств, усложнения формы, что вело практически к соревнованию поэтов в простой версификации. А вторым направлением был постепенный, часто стихийный отказ части поэтов от эстетики формы и обращение их к былой "простоте" и "непосредственности" (хотя и на более высоком уровне, чем прежде). Соответственно развивалась, претерпевая определенную трансформацию, и теория поэзии Цураюки, в первую очередь, его концепция соответствия "души" песни и ее "облика", формы и содержания.

Он писал в своем Предисловии к новой антологии: “Старые песни... Их душа – глубока, а слова – просты... Новые песни... Их слова – плод изощренного ума, тогда как душа их – неглубока...”[53]. Так оценивал он влияние “эстетики формы” на содержание поэзии в ходе дальнейшего развития этой эстетики. К этим мыслям привело тщательное изучение им поэтической практики и ее развития после появления “Кокинвакасю”.

Свои наблюдения и учел он при отборе поэтического материала для новой антологии. И что особенно важно в данном случае, что “старыми” он считал не только песни “Манъёсю”, но и значительную часть песен “Кокинвакасю”, в особенности песни “Шести бессмертных”. Он за это время пересмотрел свое к ним отношение. Да и время “Манъёсю” ушло уже слишком далеко вместе со своим эстетическим идеалом *макото*, которого теоретически придерживался в своем предшествующем Предисловии Цураюки. Ведь *макото* исходило из жизненной правды, тогда как эстетика *аварэ* знаменовала уже правду художественную и предполагала определенную условность. Например, поэты-мужчины часто слагали песни от лица женщины и наоборот. К тому же образы практически “закрепились” за определенными темами и мо-

---

[53] *Ки-но Цураюки*. Синсэн вака: Дзё (Заново отобранное собрание японских песен: Предисловие). Сэндай, 1985. С. 2.

тивами. Поэтому, по словам американских исследователей Р. Броуэра и Э. Майнера, достаточно было, например, упомянуть о вечере от лица женщины, и сцена уже складывалась в воображении: мы не только видим ее сидящей за ширмою на фоне сгущающихся сумерек, но и предполагаем, что возлюбленный, которого она ожидает, не придет[54]. Не случайно же Цураюки отказался в "Синсэн вака" от прозаических пояснений – *хасигаки*. И он уже не опирался на *макото*, символизирующее жизненную правду, верность ей, отражение того, что поэт видит и слышит. *Аварэ* знаменовало начало стремления к художественной правде. И поэты, которых теперь Цураюки считал идеалом для других, были те, что, не увлекаясь вычурной техникой, создавали песни "глубокой души". А Цураюки и в прежнем Предисловии подчеркивал необходимость создания именно таких песен. И осознав, что их невозможно создать на основе лишь техники и риторики, он пришел к выводу, что только широкий ассоциативный подтекст может сделать маленькую *танка* песней с глубоким содержанием. Поэтому, говоря о "старых песнях", он, скорее всего, имел в виду песни Нарихира и его поэтических единомышленников и последователей. Остался лишь один шаг, чтобы сказать об этом пря-

---

[54] *Brower R., Miner E.* Japanese Court Poetry. P. 437.

мо и ясно. Но тогда время для этого еще не пришло. Это сделал столетие спустя Фудзивара-но Кинто.

Помимо авторов поэтических произведений, которых Цураюки подверг критике в своей новой антологии, были другие поэты, которые, наоборот, стихийно отошли от "эстетики формы" и "стиля Фудзивара" и слагали песни в "старом стиле", в том числе и подражая поэтам "Манъёсю". Цель, которую ставил перед собой Цураюки в начале своего творческого пути, а именно повысить технику стихосложения, расширить набор выразительных средств, сделать их более разнообразными и "изысканными", как того требовала эстетика *аварэ*, была достигнута. Основной целью ученого поэта всегда было содержание, и когда "эстетика формы" достигла той ступени развития, что стала уже тормозом для создания песен с глубоким содержанием, поэт обратился к творчеству "Шести бессмертных". В использовании ими ассоциативного подтекста *ёдзё* он увидел перспективу создания "песен глубокой души", сложной поэтической идеи. Ведь подтекст давал для этого огромные возможности: в подтекст порой уходила значительная часть эмоционального содержания. Особенно отличались этим поэты Аривара-но Нарихира и Оно-но Комати. Показательно, в частности, стихотворение Нарихира, сложенное при посещении заброшенного дома, в котором некогда встречался он со своей возлюбленной. Увидев, что дом пуст и

крыша полуразвалилась, поэт лег на пол и, глядя на луну, светившую сквозь щели в крыше, сложил:

Иль в небе нет луны?
Или весна – не та,
Не прежняя весна?
Лишь я один
Как будто бы все тот же...

Кокинвакасю, № 747

Поэт немногословен, но какой богатый подтекст! И нет надобности в особо вычурных поэтических приемах и тропах. Так, Цураюки отошел от "эстетики формы", изжившей себя к этому времени. Ее место заняла эстетика *ёдзё*.

В антологию вошли и произведения самого поэта, и прежде всего такие, в которых он использует ассоциативный подтекст, как, например, *танка*, посвященное случайной встрече с женщиной у горного колодца:

Лишь рукой зачерпнул,
И от капель с ладони
Замутился горный источник...
Не утоленный,
С тобою прощаюсь...

Синсэн вака, № 197

Словосочетание "не утоленный" подразумевает двойной смысл: и напиться не смог вволю, и насладиться беседою с незнакомкой.

Это стихотворение высоко оценил Фудзивара-но Сюндзэй. Он так пишет в своем трактате “Корай футайсё” (“Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности”): «В этой песне все, начиная со слов “Лишь рукой зачерпнул” и далее в словах: “И от капель с ладони замутился горный источник” и особенно последние строки: “Не утоленный, с тобою прощаюсь...”, – все в ней – и слово (*котоба*), и сюжет (*фуси*), и стиль (*сугата кокоро*) – непревзойденны (*сугурэтару*). Поистине в этой песне следует видеть идеальный поэтический стиль»[55]. Поэтому включил он в свою антологию много песен из “Манъёсю”, а также песен, не вошедших в эту антологию, сложенных позже, начиная от правления государя Конин (810–823) и кончая правлением государя Энтё (Дайго). Он подчеркивает, что отобрал лишь те песни, в “которых есть и цветы, и плоды”. Ученый поэт использовал здесь образы Ёсимоти из его Предисловия к “Кокинвакасю”. “Цветы” означали средства выражения, т.е. форму песни, а “плоды” – ее содержание. Иными словами, Цураюки, продолжая развивать свою концепцию гармонии формы и содержания, имел в виду “песни глубокой души” и “прекрасного слова”.

---

[55] *Фудзивара-но Сюндзэй*. Корай футайсё (Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50. С. 387.

Цураюки решил отказаться от *хасигаки* – прозаических введений к стихам, считая, что к этому времени уже практически "закрепилась" условность образов и ситуаций, большинство поэтических образов накрепко связалось с определенными темами и мотивами, а читатель, которому адресованы стихи, достаточно хорошо знает культурный контекст, так что поэтические произведения, их смысл будут понятны ему и без специального пояснения.

Цураюки решил ввести еще одно новшество – структурное: он сочетал песни весны с песнями осени, поздравительные песни с песнями скорби, песни разлуки с песнями странствий, попарно чередуя их между собой. Например:

Сосэй-хоси

Покуда каждую весну
Подсчитывал я прожитые годы,
И юная сосна
На горной вершине
Состарилась со мною вместе!

Песни весны, № 5

Неизвестный автор

Кажется, только вчера
Риса побеги в землю сажали, –
И вот –
Уж шепчутся листья
Под ветром осенним!

Песни осени, № 6

Или:

Неизвестный автор

Пусть век твой, государь,
Продлится тыщи лет, –
Покуда малый камень
Скалой не станет,
Мхом не порастет!

Песни-славословия, № 161

Такамура

Пусть капли слез моих
Дождем прольются:
Поднимется вода в реке,
Что Переправою[56] зовется,
И ты останешься на этом берегу!

Песни скорби, № 162

Однако это новшество традиция не приняла и на многие века структура антологии осталась в основном прежней.

Исходя из всего сказанного, едва ли можно согласиться с той довольно резкой критикой, которой подверг раннего Цураюки как теоретика поэзии современный специалист по теории классической японской поэзии поэтолог Уэда Макото.

---

[56] Согласно одному из бытовавших тогда поверий, умерший, отправляясь в "Страну мрака" ("Ёми-но куни"), должен был перебраться через реку, называвшуюся Переправой.

Он упрекал Цураюки за то, что у него "форма преобладала над содержанием", а поэзия его "носила умозрительный характер". Это было не что иное, как болезнь роста японской поэзии, перешедшей в новый период своего развития, принципиально отличный от периода "Манъёсю". И естественно, что перед Цураюки как перед поэтом, так и перед теоретиком поэзии стояли иные задачи, отличные от поэзии "Манъёсю", с одной стороны, и от поэзии после "Кокинвакасю", с другой. Поэтому он руководствовался своими собственными наблюдениями и соответственно естественным ходом развития как самой поэзии, так и его собственной концепции ее метода и основного эстетического идеала – *аварэ*, который на первом этапе своего развития неизбежно связан с "эстетикой формы". Однако приходит время и "эстетика формы" отходит на второй план, а на первый выдвигается метод ассоциативного подтекста – *ёдзё*. Форма достигла своих "вершин". На очереди была упорная и кропотливая работа над содержанием, его глубиной и эмоциональной насыщенностью. И первым условием для выполнения этой сложной задачи была работа над созданием *ёдзё*. Нарихира не был теоретиком, но он показал практический пример, который умело использовал в новых условиях Цураюки.

Кстати, в этом Предисловии значительно больше ощущается влияние идей конфуцианства, излагаемых в китайских поэтиках – "Великом вве-

дении" к "Шицзину" ("Книге песен") и "Категориях стихотворений" Чжун Юна. Это ощущается, прежде всего, в изложении миссии песен *вака*, которые, в частности, "могут побуждать к надлежащему поведению, вдохновлять к сыновней почтительности". И далее Цураюки продолжает: "С ними высшие могут учить низших, а низшие высмеивать высших"[57].

В "Великом введении", например, говорится о том, что древние государи использовали стихи, "чтобы связать [нитями] супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение [к вышестоящим]...". И далее сказано, что государи стихами "исправляли подданных, подданные же увещевали ими государей"[58].

Мибу-но Тадаминэ. Классификация песен по стилям

В 945 г. появляется трактат Мибу-но Тадаминэ "Вакатэй дзиссю" ("Десять стилей японской песни"). Его называли также "Тадаминэ дзиттэй" ("Десять стилей Тадаминэ"). Он содержит 10-членную классификацию японской песни. Это была вторая научная классификация поэзии

[57] *Ки-но Цураюки.* Синсэн вака: Дзё. С. 3.

[58] *Лисевич И.С.* Великое введение к "Книге песен" // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974. С. 278.

вака. Первую, как следует из сказанного ранее, предложил Цураюки в своем Предисловии к "Кокинвакасю". Он попытался адаптировать к японской песне шестичленную классификацию древнекитайской поэзии, приводимую в "Великом введении" к "Шицзину". Так же, как и классификация "Шицзина", она не имела единого критерия и компоненты этой классификации находили себе лишь отдельные и большей частью неполные аналоги в японской поэзии (что, кстати, понимал и сам Цураюки).

Что же касается классификации Тадаминэ, то, строго говоря, слово *тэй* означает не столько "стиль", но скорее "вид", "форму" песни, однако мы уже достаточно часто наблюдали, что поэтологические термины в японской культурной традиции, как правило, не употребляются в своем буквальном, исходном значении. Они многозначны, и потому не удивительно, что за словом *тэй* закрепилось значение "стиль". Были и другие термины, обозначающие стиль, но в приведенном контексте понятие "стиль" обозначается именно словом *тэй*.

Классификация Мибу-но Тадаминэ, по замыслу ее автора, исходит из единого критерия – стиля, однако, в действительности некоторые ее рубрики совпадают или сходны с рубриками Ки-но Цураюки, идущими фактически также от стиля (об этом – дальше). В своем кратком введении к классификации Тадаминэ признает и оговаривает условность этой классификации – условность

принятого им деления по стилям, как и само их число 10. Он отмечает, что фактически стилей значительно больше, он же исходил в своей классификации из стилевой основы (в каждом из выбранных им стилей он как бы выделяет стилевую доминанту, которую и взял за основу). К тому же ученый поэт понимал, что стили далеко не всегда предстают в “чистом виде”, и он специально отмечал, что выбранные им рубрики и иллюстрирующие их примеры песен (для примеров каждого стиля он приводил по 4–5 песен) “служат” общей цели разграничения их стилевых типов, “такого, чтобы было понятно всем”[59].

Так же, как и Цураюки, Тадаминэ видел, что многие поэты в погоне за красотой формы обедняли содержание своих песен. “Думая о красоте (*фуга*) песни, они главное внимание обращали на красоту слова”[60], – писал он в своей вводной части. Мибу-но Тадаминэ видел эклектичность классификаций Цураюки и Ёсимоти и их зависимость от китайского прототипа и предложил другую основу для классификации – стиль.

Поставленную задачу Тадаминэ выполнил. Естественно, что некоторые рубрики его совпадают с рубриками Ки-но Цураюки, ибо часть рубрик Цураюки идет от стиля, определяется преобладающими средствами выразительности. Например,

---

[59] *Мибу-но Тадаминэ*. Вакатэй дзиссю (Десять стилей японской песни). С. 3–4.

[60] Там же.

стиль *тёкутэй* (букв. "прямой", или "непосредственный") близок рубрике Цураюки *тадагото-ута* – "песня в простых словах", а также рубрике *кадзоэ-ута* – "песня-перечисление". Обе эти рубрики исключают песни, использующие сложные образы, тропы, риторические фигуры и т.п. "Метафорический стиль" перекликается со стилем *син* Ёсимоти и *татоэ-ута* Цураюки, ибо последние также предполагают не "прямое" выражение поэтической идеи, но через сравнение (обычно косвенное) или метафору.

Классификация Мибу-но Тадаминэ отражает реальный стилевой спектр песен *вака* того времени. На первой позиции стоит "старый стиль", или "стиль старых песен". Многие поэты не приняли изящный умозрительный стиль школы Ки-но Цураюки, который после появления "Кокинвакасю" стал еще более изощренным и условным. Они слагали песни в стиле раннехэйанских авторов и даже в стиле "Манъёсю" или близком к нему стиле. Мибу-но Тадаминэ как будто предвидел перспективность большинства своих стилей, как и живучесть традиции старых песен.

Выделение в специальный стиль *ёдзё* – наличие эмоционального подтекста, или "избыточного" эмоционального содержания – свидетельствует о том, что Мибу-но Тадаминэ придает важное значение *ёдзё* (к чему пришел и Ки-но Цураюки в конце своего творческого пути). В этом стиле сложили немало песен такие выдающиеся поэты, как Сюндзэй, Тэйка и многие

другие поэты середины и конца Хэйана. “Метафорический стиль” определил не только поэзию современного Тадаминэ периода ее развития, но имел большую перспективу. К эмоциональной метафоре часто обращались Фудзивара-но Сюндзэй и ряд его современников. То же можно сказать и о “возвышенном стиле”.

“Возвышенный стиль”, или “стиль возвышенных чувств” (*кодзётэй*) соответствует эстетическому идеалу “возвышенного” (*такэтакаси*), который существовал в хэйанской культуре параллельно с идеалом *аварэ*, но играл менее значительную роль, точнее имел более ограниченную сферу использования. Этот стиль нашел отражение в восхищении красотами природы, в их восхвалении, а также в песнях-славословиях (*иваи-ута*). В этом стиле создавал свои поэтические шедевры поэт Минамото-но Цунэнобу, определив его как “возвышенный стиль лирики природы”, и посвятил ему специальное эссе.

Для примера можно привести две осенние песни поэта, ярко свидетельствующие о его особой любви к природе и подлинном прославлении ее красот:

Холодною осенней ночью
Несколько одежд надев,
В задумчивости на луну смотрю.
Холодный, чистый свет...
Что может быть прекрасней!

Синкокинвакасю, № 489

Как ярко светит
Нынче в полночь
Осенняя луна!
Развеял ветер тучи
На равнине неба.

Синкокинвакасю,
№ 411

Его поэтический стиль как бы объединял в себе обе категории возвышенного: собственно возвышенное – "*такэтакаси*" и величественное – "*тоосироси*".

"Стиль отражения чувств" (*сяситэй*) объединял произведения, отражавшие реальные чувства человека, обычно самого автора, – в отличие от умозрительно-условной поэзии позднего слоя "Кокинвакасю" и значительной части произведений последующих поэтов.

В стиле отражения чувств, только, как правило, без упоминания субъекта, – слагал песни ставший почти легендой поэт-монах, поэт-странник Сайгё-хоси (1118–1190). Каждая его песня представляла собой самостоятельный эстетический микромир, не связанный ни со "случаем", ни с заданной темой. "Стиль очень глубокой души", – так отозвался о песнях Сайгё ученый поэт, государь-инок Готоба-но ин (1180–1239).

Стиль "прекрасного слога", иными словами стиль эстетики формы определил по существу основное направление развития поэзии того времени – поэзии, опирающейся на совершенст-

во и изощренность техники и риторики, представленное в "Кокинвакасю" и в произведениях целого ряда поэтов последующих десятилетий.

Этот утонченный и изысканный стиль принято называть "стилем Фудзивара" – по имени аристократического рода, из которого вышло большинство поэтов периода "Кокинвакасю" и последующего времени.

Классификация Тадаминэ оказалась более продуктивной и более перспективной, чем классификация Цураюки и все предшествующие. И прежде всего потому, что она строилась на японском материале, хотя и использовала китайский опыт (в китайской теории поэзии уже были к этому времени классификации по стилям). Она имела много последователей. Начать с того, что уже в самом скором времени появилась классификация Минамото-но Митинари под аналогичным названием "Вака дзиттэй" ("Десять стилей японской песни"), которая практически повторяла рубрики Тадаминэ, заимствуя даже часть его примеров, однако сократив их количество и оставив лишь наиболее показательные с точки зрения Минамото. Классификация по стилям прочно вошла в традицию. Вошло в традицию даже само число 10.

Так, стилевой принцип взял в основу своей классификации Фудзивара-но Тэйка в "Ежемесячных записях" ("Майгэцусё", 1219). Его классификация, аналогично классификации Тадаминэ, известна как "Десять стилей японской пес-

ни", или "Десять стилей Тэйка" ("Тэйка дзиттэй"). Также на 10 стилей разделил пьесы театра Но драматург и теоретик этого жанра Дзэами Мотокиё в XIII в. Стилям японской песни посвятил свой главный труд "Выборки из поэтических стилей, пришедших из древности" ("Корай футайсё") и выдающийся поэт второй половины XII в. Фудзивара-но Сюндзэй.

Кроме того, и некоторые названия стилей были унаследованы более поздними классификаторами. Например, в стилевом наборе Тэйка встречаются рубрики "возвышенный стиль", обозначенный синонимом *кодзётэй* – термином *такэтакаки*, и также "старый стиль" (*фурумэкасикитэй*) с аналогичными оговорками об условности этой рубрики. А в классификации Дзэами имеется аналогичный с Тадаминэ стиль "Прекрасный цветок" (иногда встречается в варианте "изысканно-прекрасный цветок"). Этот стиль другими словами можно назвать стилем "*аварэ*", поскольку *аварэ* как эстетический идеал эпохи к этому времени теряет свое значение, сохраняясь на уровне стиля. Как стиль он существовал в поэзии и других жанрах еще достаточно долго. О нем упоминается, например, в сочинении Абуцу-ни "Ёру-но цуру" ("Журавль в ночи").

Не случайно имя Тадаминэ упоминается во многих известных трудах по теории поэзии, – таких, как, например, "Огисё" Фудзивара-но Киёсукэ, "Якумомисё" Дзюнтоку-тэнно и др. Его труд высоко ценился как в период Хэйан, так и позже.

Фудзивара-но Кинто.
Новый взгляд на поэзию

Эстафету Цураюки как "законодателя поэтической моды" и главного эксперта в поэзии принял в конце X в. Фудзивара-но Кинто (966–1041). Ему принадлежат два трактата по теории поэзии: "Синсэн дзуйно" ("Сущность поэзии [Руководство], вновь составленное") и "Вака кухон" ("Девять ступеней *вака*"). Первый трактат посвящен осмыслению сущности поэзии *вака*, соображениям и рекомендациям о том, какова должна быть песня, в чем состоит искусство сложения *вака*.

В своем трактате "Вака кухон" Кинто предлагает девятичленную классификацию японских песен по уровню ("высоте") поэтического мастерства. Классификация идет по трем ступеням, каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на три степени – высшую, среднюю и низшую. Высший критерий для содержания – его глубина, для формы – красота и чистота языка и стиля. Поэт разработал свою классификацию по типу буддийской "Кухон хасудай" – "Девять ступеней [возвышения] лотоса" (места восседания Будды).

Прошло более столетия после составления "Кокинвакасю" и появления первого теоретического и литературно-критического труда по поэзии – Предисловия Ки-но Цураюки. Японская поэзия прошла за это время большой путь, развивая традиции "Кокинвакасю", с одной стороны, и отталкиваясь от этих традиций, с другой. Произо-

шел естественный пересмотр поэтического наследия прошлого. Кинто развивает дальше теорию гармонии "души" песни и ее "слова" и вносит в нее новые идеи. Если главной установкой Цураюки было прекрасное содержание в прекрасной форме, то Кинто выдвигает новое, более гибкое требование. Бесспорно необходимо стремиться к цели "прекрасное в прекрасном". Однако эта цель часто оказывается недостижимой.

Содержание (*кокоро*) Кинто считает главным и предлагает поэтам "прежде всего думать о душе песни". «У песни, – пишет он, – "душа" (*кокоро*) должна быть глубокой, а "облик" (*сугата*) – чистым и ясным». Однако же в случаях, когда содержание "неглубоко", надлежит серьезно заняться формой, т.е. найти такие выразительные средства, которые могли бы компенсировать "недостаточную глубину" содержания. И он дальше пишет: "Если же душа неглубока, тогда следует потрудиться над обликом"[61].

Наследуя у Цураюки выработанные им эстетические понятия и категории *кокоро, котоба, сугата, сама,* разрабатывая для них целую градацию оценок, Кинто конкретизирует и развивает их, дополняя новыми деталями. Например, ис-

---

[61] *Фудзивара-но Кинто.* Синсэн дзуйно (Сущность поэзии. [Руководство], вновь составленное) // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Японская классическая литература: Большая серия). Токио, 1978. Т. 65. С. 26 (далее – НКБТ).

пользует понятие *окаси*, одну из сторон красоты *аварэ*. Категорию *окаси* широко использует эссеистка Сэй Сёнагон в своем произведении "Макура-но соси" ("Записки у изголовья", начало X в.), обращаясь к тому, что "приятно волнует", употребляет в значении "милый", "очаровательный".

Кинто при этом дает оценки не только содержанию, но обращает внимание и на сюжет песни, особенно в тех случаях, когда содержание не отвечает всем необходимым требованиям. От сюжета (*фуси*) требуется, чтобы он был "интересным" (*омосироси*) и увлекательным, приятным (*окаси*).

Оценки, разработанные Кинто, располагаются в такой последовательности: *таэ* – "изысканно-прекрасное", "чарующее" и т.п.; *сугурэтару* – "прекрасное", "превосходное"; *уруваси* – "красивое", "привлекательное"; *окаси* – "интересное", "занятное"; *омосироси* – "интересное", "любопытное". Кинто адаптировал для своих оценочных категорий не только эти, но и другие термины. Его оценочная категория *сугурэтару ута* – "прекрасная, превосходная песня" прочно вошла, как и ряд других, в поэтологический обиход. Так, Фудзивара Тэйка назвал свой программный трактат "Прекрасные песни нового времени".

Многие из этих оценок в дальнейшем стали эстетическими категориями. В частности, *таэ* в значении "изысканно-чарующе-прекрасного" вошло в систему эстетических категорий средневекового театрального искусства Но. Не случай-

но в шестичленной классификации стилей пьес театра Но, разработанной теоретиком театра Дзэами Мотокиё, на первом месте стоит стиль *мёкафу* – "стиль изысканного цветка".

Эстетические категории у Кинто, как и у Цураюки, не однозначны, они многоаспектны и во многом субъективны. Кстати, это касается большинства категорий японской поэтики (классическим примером многозначности и субъективности могут служить эстетические категории другой, более поздней классической 17-сложной формы – трехстишия *хайку*, в частности *хайку* школы Басё). Например, слово *кокоро* может означать и лирическое, эмоциональное содержание песни – *ута-но кокоро* – "душа", "сердце песни". В составе выражения *амари-но кокоро (ёдзё)* оно означает "избыточное чувство", т.е. "эмоциональное содержание, не выраженное в слове", эмоциональный подтекст песни. В выражении *кото-но кокоро* оно может иметь значение "душа слова" (если *кото* является в этом случае синонимом *котоба* – "слово", т.е. поэтического языка). А может означать (и чаще означает) "душу" песни, употреблено в значении "дело", "вещь" и выступает заместителем слова *ута* – "песня".

Существует несколько терминов для обозначения понятия формы: *котоба*, *сугата*, *сама* и некоторые другие. Так, *котоба* – "слово" обычно означает словесные средства выражения содержания – лексику, фразеологию, риторику, но может соответствовать понятию "стиль", а мо-

жет означать просто "слово". Часто адекватно термину *сугата. Сугата* – "облик" у Цураюки обычно означает либо вид, разновидность песни, либо средство выражения содержания. У Кинто встречается также слово *катати* (букв. "форма"). В значении строфической формы песни Кинто употребляет термин *арисама*, а слово *сугата* охватывает также ритм и мелодический рисунок песни, которым Кинто придает особое значение. *Арисама* же у него выступает как разновидность слова *сама*. Последнее буквально значит "образ" ("художественный"). У Цураюки может использоваться в значении "вид песни" (часто близком к понятию жанра), как синоним *сугата*, а может означать и художественный образ песни, т.е. средства выразительности. У Кинто этот термин часто означает "стиль", причем не только стиль песни, но и стиль произведения, антологии (например, стиль "Кодзики", "Нихон сёки", "Манъёсю" и т.д.), а также стиль эпохи или стиль поэта, например, стиль Цураюки, стиль Мицунэ и т.д. Термин *сама* имеет, пожалуй, наиболее широкое значение. Что касается оценочных категорий, то существуют оценки для содержания и оценки для формы песни, которые, впрочем, иногда совпадают. Так, слово *таэ* у Кинто применяется только к поэтическому языку, "слову" песни, тогда как его последователи Фудзивара-но Сюндзэй и Фудзивара-но Тэйка обозначали этим словом стиль, а также употребляли для оценки песни как таковой. Кинто оперирует, в частнос-

ти, такими оценками, как *котоба таэ*, – "изысканно-прекрасный слог", *урувасики котоба* – "красивый язык", *окасики токоро наку* – "нет ничего привлекательного".

От поэтического слова (*котоба*) Кинто требует "чарующей изысканности" – *таэ*.

Большое внимание уделяет Кинто ритмике и мелодике стиха, считая, что "чистое и ясное звучание песни служит важным дополнением к поэтическому языку"[62]. Он рекомендует певцам добиваться "гладкого", ровного ритма.

Песни с "неровным" ритмом отнесены им на последние места в классификации. Изначально японские стихи "пелись", отсюда и название *ута* (песня) или *вака* (японская песня). Напевность сохранилась и в последующие времена. Кинто впервые обратил внимание на мелодический рисунок стиха (*сирабэ*).

"Чистое и ясное звучание песни" непосредственно связывается в концепции Кинто с подбором благозвучной лексики. Кинто предупреждает поэтов против использования "грубых и неблагозвучных слов". Тем самым были канонизированы пуристские тенденции в развитии поэтического языка. Кинто, кроме того, предостерегает поэтов и против использования "туманных и неясных" слов и выражений. Не любит он также "старые слова", т.е. устаревшие, те, которые в его время уже звучат как архаизмы. Причем к

[62] Там же. С. 24.

"старой" он относит лексику не только "Манъёсю" и "Нихон сёки", но также частично и "Кокинвакасю".

Что касается метрики, то, закрепляя для *танка* метрический закон чередования пяти- и семисложных стихов, он, однако, допускает и незначительные отступления от этого закона. Например, допускает наличие лишнего слога в стихе, – но только в том случае, если это не нарушает общего ритмического рисунка и благозвучия (*кики киёгэ-ни*).

Кинто уделяет серьезное внимание и другим аспектам практики и техники стихосложения, в частности, "болезням стиха", устанавливая правила употребления омонимов, синонимов, повторов. Например, особенно недопустимым "изъяном" он считает повторение дважды одного и того же, рекомендует не употреблять синонимов.

Кинто, кроме того, канонизирует *танка* и *сэдока* как строфические формы, дает им определение, описывает их строфику и метрику и приводит примеры.

По мнению японских ученых, исследовавших теоретические работы Кинто, в его трактате "Синсэн дзуйно" изначально было два раздела: "Сущность поэзии вака" и "Формы поэзии вака". В рамках раздела о формах Кинто давал определение всем трем главным строфическим формам этой поэзии: *танка, сэдока* и *нагаута*. Однако либо разделы о *сэдока* и *нагаута* были сокращены самим автором при переработке трактата,

либо были утрачены при переписке. В списке же трактата, дошедшем до нас, сохранился лишь раздел, посвященный строфической форме *танка* и частично *сэдока*.

Кинто добивался "строгости" не только формы, но и содержания. Он предлагает поэтам воспевать каждый раз что-то одно, не нанизывая разные темы "словно цепь". Когда Кинто говорит о том, что если содержание недостаточно глубоко и в этом случае следует основательно поработать над обликом, то создается впечатление, что он и сам не против "эстетики формы" (присущей многим раннесредневековым и средневековым элитарным поэтическим структурам, в том числе лирике трубадуров). Однако помимо определений, рекомендаций и оценок, выработанных в русле положений и установок Цураюки, ряд положений и установок Кинто свидетельствует о существенном пересмотре позиций Цураюки. Например, в отношении выразительных средств, языка поэзии как такового Кинто предлагает поэтам выражать мысль прямо и непосредственно. Иными словами, он не одобряет окольный стиль, аллегории, сложную риторику и технику (в том числе игру слов и замысловатые образные ассоциации *энго*), ярым сторонником которых был в свое время Цураюки.

В определенном смысле это было обращением к стилю *мэй-дзё – тёку*, характерному для поэтов позднего слоя "Манъёсю", стилю "ясного" (*мэй*), "чистого" (*дзё*) и "прямого", "непо-

средственного" (*тёку*). Это обращение было связано с тем, что "эстетика формы" перешла к этому времени в стадию обратного развития.

Цураюки порицал поэта Аривара-но Нарихира за то, что у него "чувства в избытке", а "слов не хватало". В поэзии раннего Цураюки, его единомышленников и последователей, как правило, нет "избытка чувств".

Итак, поэзия *танка* пошла по другому пути – по пути развития ассоциативного подтекста, т.е. "избыточного чувства" – *амари-но кокоро*, или *ёдзё*. И сам Цураюки, как уже отмечалось выше, в своих лучших произведениях создает эмоциональный подтекст.

Для Кинто наличие или отсутствие "избытка чувств" стало одним из главных оценочных критериев. Песни, которые Кинто ставит на первое и второе места в его девятиступенчатой классификации, отличаются наличием "избыточного чувства". Песня не может быть признана "прекрасной", если в ней отсутствует "избыточное чувство". И это естественно, поскольку требование глубины содержания в лирической миниатюре *танка* не могло быть реализовано без "избыточного содержания", выходящего за пределы структуры в пять стихов (всего 31 слог).

Глубоко изучив *танка* как поэтическую форму, Кинто пришел к выводу, что при такой сжатости стихового пространства часть эмоционального содержания неизбежно должна оставаться в подтексте.

Кинто впервые разработал поэтику *ёдзё* – "избыточного чувства", ассоциативного подтекста, эмоционального содержания, "которое не выражено в слове, которое нельзя увидеть в облике". Глубина содержания, к которой, по мысли Кинто, должны были стремиться поэты, могла быть достигнута только с помощью *ёдзё*.

Таким образом, *ёдзё* становится одной из главных эстетических установок в концепции Кинто. Этому феномену суждено было занять к концу хэйанского периода практически основное место в поэтике *танка*. *Аварэ* к этому времени трансформируется в *югэн*. Прекрасное утрачивает свои четкие очертания. *Югэн* – это красота "сокровенная", таинственно-чарующая: "рыбачий челн, мелькающий меж островами в тумане утреннем Акасской бухты...". *Ёдзё* – основа поэтики *югэн*. Не случайно теоретик этой поэзии Фудзивара-но Сюндзэй практически приравнивал эти категории друг к другу: "*Югэн* – это то, что содержит *ёдзё*", – писал он в своем трактате "Корай футайсё" ("Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности").

Не удивительно, что творчество Аривара-но Нарихира становится все более популярным и высоко ценимым к концу хэйанского периода.

Кинто впервые фиксирует прием аллюзии, отражающий одну из констант японской художественной традиции – обращение к произведениям поэтического прошлого как к источнику

вдохновения. Заимствоваться полностью или частично могли мотив, образ, идея, лексика и фразеология, общая атмосфера песни предшественника. Расчет был на "узнавание" в новом произведении хорошо знакомого старого, и содержание песни-прототипа составляло бы ассоциативный подтекст, углубляющий содержание новой песни. Расчет был на искушенную аудиторию, на ее знание традиции и старой поэзии. Этот прием возник давно – уже в недрах поэзии "Манъёсю" и широко использовался в "Кокинвакасю". Однако он не был "замечен" Цураюки. Впоследствии он получил и свое название (в трудах ученого поэта Фудзивара-но Сюндзэй) – *хонкадори* – "следование изначальной песне". Кинто глубоко изучил эту практику и выработал рекомендации по применению этого приема. Эти рекомендации в дальнейшем будут детально разработаны его последователем Фудзивара-но Тэйка. Кинто особенно предостерегает поэтов от заимствования содержания старых песен и их замысла. В ходе следования старым образцам не рекомендуется "воспевать то, что уже воспето" в старых песнях, т.е. не заимствовать их "душу" (*кокоро*). Кинто также призывает новых поэтов не преклоняться перед прежними "именами", а смело слагать собственные песни. Заимствование же слова (*котоба*), т.е. выразительных средств считает правомерным. Имеются в виду художественные образы, лексика, фразеология и т.д. Однако он предупреждает от слишком обширных заимствований

(до половины песни). Под "старыми", как уже было отмечено ранее, Кинто понимает не только древние песни – "Манъёсю", "Нихон сёки" и т.д., но и некоторые песни "Кокинвакасю". Кинто считал, что для прототипа необходимо выбирать хорошо известную песню – *мэйка*, иначе теряется смысл приема – узнавание старого в новом. Причем песня-прототип должна нравиться не только самому поэту, желающему сложить новое поэтическое произведение по старому образцу, но и другим.

Кинто обратил внимание и на зачинные слова и выражения, которые обозначил общим термином *утамакура* (изголовье песни). Он отмечал, что певцы в старые времена часто брали в главные (обычно начальные) стихи зачины (*утамакура*), а задуманное выражали в стихах последующих. Певцы более позднего времени, по его словам, так уже не поступали, однако и они считали, что выражать задуманное сразу же, с первых слов, – не следует[63]. А поскольку практика эта продолжалась и в его время (и даже значительно позже), отчасти по стилистическим и иным соображениям, отчасти по традиции, Кинто считал, что эти слова и выражения надлежит изучать. "Тем, кто будет слагать песни, следует знать и зачинные слова", – писал он.

Трактаты Фудзивара-но Кинто и вся его деятельность имели такое же значение для середи-

[63] Там же. С. 26.

ны хэйанского периода, как деятельность Цураюки – для его времени. Это был крупнейший поэт и теоретик поэзии своей эпохи.

Разработка стиля *югэн*. Фудзивара-но Сюндзэй, Камо-но Тёмэй

С деятельностью Кинто и особенно с конца XI в. начинается процесс углубления, детализации и систематизации теории поэзии. Это связано с именами поэтов Фудзивара-но Киёсукэ (1104–1177), Минамото-но Сюнрай (Тосиёри, 1055–1129), Фудзивара-но Сюндзэй (Тосинари, 1114–1204) и его сына Фудзивара-но Тэйка (Садаиэ, 1162–1241).

Несколько сочинений оставил после себя Фудзивара-но Киёсукэ, поэт, принадлежавший к традиционной школе Рокудзё. Это “Карманные записки” (“Фукуро соси”), “Введение в изучение поэзии вака” (“Вака сёгаку-сё”) и “Огисё”, труд по систематизации зачинов (*утамакура*), как бы в продолжение работы Кинто.

Этой же теме еще раньше посвятил свой труд поэт-монах Ноин-хоси. Он составил описание – каталог зачинов *утамакура*, причем именно в основном общепринятом понимании этого слова, т.е. зачинов – топонимов, дал объяснение и раскрыл происхождение многих древних *утамакура*. Его труд называется “Ноин утамакура”

("Ноин об изголовье песни"). Точные годы жизни поэта не известны. Известно лишь, что родился он в 988 г. и жил во время правления императора Итидзё.

Интересные идеи высказывает Минамото-но Сюнрай (Тосиёри), сын поэта-новатора Минамото-но Цунэнобу и ярый противник поэтов-традиционалистов Киёсукэ и Мотосукэ. Он создал новый поэтический стиль, в основе которого была новизна содержания и "свежесть сюжета" (*мэдзурасики фуси*). Это было центральной идеей его поэтического трактата "Сюнрай дзуйно ("Размышления Сюнрая", 1114). Фактически он развивает идею Фудзивара-но Кинто, который писал о том, что сюжет должен быть интересным и увлекательным (*омосироки фуси*). Сюнрай ратовал за расширение круга традиционно-привычных мотивов и сюжетов. Он мастерски владел торжественно-возвышенным стилем (к которому часто обращался его отец), а также (подобно отцу) создавал блестящие произведения, покоряющие изящной простотой. В трактате он обосновывает нарушение канонического стиля и рекомендует поэтам следовать его примеру, т.е. фактически "выходить" за пределы канона. В трактате он дает также рекомендации по искусству стихосложения, как бы обобщая все то, что было создано в области теории поэзии до него.

Целый ряд ученых поэтов разрабатывают в своих трудах эстетическую категорию и стиль

югэн. Югэн начинает осмысливаться как эстетическая категория в конце эпохи Хэйан. Начало этому положил ученый поэт и критик Фудзивара-но Мототоси (1060–1142). Он так пишет о *югэн* в своем трактате “Записки счастливого человека” (1142): «Если поэт слагает и читает свои стихи, то в них невольно должны слышаться и ощущаться “таинственность” (*югэн*) и очарование (*эн*)»[64]. Мототоси пользовался термином *югэн* для оценки поэтических произведений на турнирах. Комментируя одно из таких произведений, Мототоси писал: “Слова в нем – как будто бы все те же, что и прежних песнях. Однако что-то неуловимое, таинственное пронизывает их суть”[65]. Но Мототоси лишь подошел к трактовке *югэн* как эстетического идеала поэзии, специально он эту тему не разрабатывал. Впервые это сделал Фудзивара-но Сюндзэй. Саму идею *югэн* Сюндзэй объяснял так: “Не обязательно песня должна выражать какое-то новое понятие.., но она должна внушать ощущение очарования, а также таинственности и глубины...”[66]. Эта атмосфера должна как бы парить над нею, как дымка над горными вишнями.

---

[64] *Хисамацу Сэнъити*. Нихон бунгаку си (История японской литературы). С. 132.

[65] Там же. С. 134.

[66] *Фудзивара-но Сюндзэй*. Корай футайсё (Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности). С. 271–272.

В *югэн* Сюндзэй видел эстетическую сущность японской песни своей эпохи.

Он разработал различные стороны и случаи функционирования *югэн*: *югэн* как содержание поэтического произведения, *югэн* как форма, облик (*сугата*), когда таинственно-сокровенное определяется выразительными средствами, *югэн*, который проявляется в единстве души песни и ее слова и всего облика... Для самого Сюндзэя в его поэтической практике *югэн* чаще всего выступает как красота одиночества, печали, отрешенности, тишины.

Примечательно, что, разрабатывая эстетику *югэн*, Сюндзэй обращался к прошлому, к поэзии "Кокинвакасю" и там искал и находил истоки этого феномена. Много внимания уделил Сюндзэй разработке *ёдзё*. Вслед за Цураюки и Кинто Сюндзэй уделяет серьезное внимание разработке идеи "души" песни. В его работе "Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности" представлена новая категория – *моно-но кокоро* – "изначальная душа", т.е. душа того предмета, который получает отражение в поэзии, в песне. Иначе говоря, "душа" предмета (*моно*), осмысленная поэтом, получает отражение в песне, становясь "душой" песни. Таким образом, у Сюндзэя получила разработку теория творческого процесса.

Разработкой эстетики *югэн* занимался и Камо-но Тёмэй (1153–1216), автор известного эссе "Ходзёки" ("Записки из кельи"). Причем ряд его

положений расходится со взглядами Фудзивара-но Сюндзэй. Его трактат "Мумёсё" ("Заметки без заглавия") включает специальный раздел о стиле современной поэзии, который посвящен исследованию стиля *югэн*. *Югэн* он рассматривал как стиль современной ему поэзии в отличие от Сюндзэя, который считал *югэн*, как и *аварэ*, не просто стилем, но обобщенным идеалом прекрасного. Рассматривая процесс возникновения и развития форм и стилей в японской кассической поэзии, Тёмэй связывает эту проблему с особенностями поэтических антологий, начиная с "Манъёсю". Он считает, что каждая эпоха, маркируемая соответствующей поэтической антологией, формирует свой идеал красоты, и, следовательно, *югэн* является идеалом прекрасного и художественным стилем новой поэзии и начал он складываться, по его мнению, на рубеже XII–XIII вв. Он считает, что до появления "Кокинвакасю" не было четкого разграничения по стилям, и лишь в произведениях этой антологии ученые поэты выделяют различные стили. Тёмэй отмечает преемственность в развитии поэзии *вака* и подчеркивает, что возникновение стиля *югэн* было предопределено всей предшествующей историей развития поэзии. Он считает при этом закономерным, что поэты с целью глубокого изучения этого стиля обращаются и к древнему стилю (*кофу*). В этом обнаруживается сходство взглядов обоих поэтологов. Считая, что в "Кокинвакасю" сложились различные стили средне-

векового стиха, Тёмэй утверждает, что и стиль *югэн* (*югэн-но сама*) имеет свои истоки в этой антологии. Именно в наследии прошлого выявляет Тёмэй истоки современных ему художественных идеалов, отмечая роль традиции в их формировании. При этом он убежден, что новая поэзия должна слагаться в новом стиле. Он выступает также за отказ от использования устаревшей лексики, считает, что создавать новый стиль следует с помощью новых слов.

Очень важным моментом в концепции Тёмэя является отказ от субъективного лиризма. Тёмэй считал, что выражение личностных эмоций не соответствует стилю *югэн*. Следует уйти, считает он, от воплощения в песне интимных переживаний, присущих придворной поэзии, и сосредоточиться на созерцании природы и самосозерцании. Естественно, здесь большая роль отводится *ёдзё*. Главным для стиля *югэн* является *ёдзё*, – заявляет он вслед за Фудзивара-но Сюндзэй (последний прямо утверждал, что *югэн* – это то, что содержит *ёдзё*), – «чувство, которое не выражается в слове, которое нельзя увидеть в "облике" (*сугата*)»[67]. "*Югэн*, – пишет он, – это когда осенним вечером на небе нет красок, не слышно звуков, мы не можем выразить это в словах, хотя это глубоко трогает сердце... Или, когда ты смотришь

---

[67] *Камо-но Тёмэй*. Мумёсё (Записки без заглавия) // НКБТ. Токио, 1978. Т. 65. С. 37.

на осенние горы, окутанные туманом, то можешь лишь вообразить себе, как прекрасны скрытые от глаз багряные листья кленов, и до глубины души проникаешься чувством прекрасного"[68]. В этой идее "тени", неясности линий Тёмэй также солидарен с Сюндзэем. Однако отдает предпочтение дескриптивной лирике, настаивая на отказе от экспрессивной функции поэзии, которая в свое время выступала на первый план в концепциях Цураюки и Ёсимоти.

Тёмэй скептически относится в этом плане даже к трем известным шедеврам Фудзивара-но Сюндзэй. А именно к его песне-аллюзии на диалог из лирической повести "Исэ моногатари". Возлюбленный уезжает и слагает песню:

Когда это место,
Где столько лет прожил,
Покину,
Поле вокруг еще гуще
Травой зарастет.

На что девушка отвечает:

Травой зарастет –
Перепелкою
Плакать стану я.
Неужели на охоту
Ты даже не придешь?

Кокинвакасю, № 971–972

---

[68] Там же.

На мотив этого диалога Сюндзэй слагает свою песню, признанную шедевром большинством поэтов и критиков:

Вечер...
Осенний ветер в поле
Пронизывает меня,
И кричат перепела
В селении "Густая трава"

Сэндзайвакасю, № 258

Это – типичное стихотворение в духе *югэн.* Здесь каждое слово и выражение представляет собой образ, что-то символизирующий, на что-то намекающий. Вечер – символ грустной задумчивости, пронизывающий ветер – "пронзительной" тоски, крик перепелов – одиночества.

Второй шедевр – песня, сложенная на мотив одной из песен Бо Цзюйи, чрезвычайно популярного в те времена в Японии китайского поэта, песни, сложенной на тему дождя.

Песня Фудзивара-но Сюндзэй:

Прошлое вспоминаю...
На травяную хижину льет
Ночной дождь.
Не прибавляй же новых слез мне,
О, кукушка!

Синкокинвакасю, № 201

Здесь в образах природы выражены тема воспоминаний и тема грусти.

И, наконец, третий шедевр сложен на мотив воспоминаний о прежней любви, представленный в "Кокинвакасю":

Когда вдыхаю аромат
Цветущих мандаринов, ждущих мая,
Родных когда-то рукавов
Благоуханье
Мне чудится...

Кокинвакасю, № 139

На этот мотив слагает песню Сюндзэй:

Кому-то вновь
Цветущий мандарин
Воспоминания навеет,
И я, быть может, для кого-то
Любовью прежней окажусь?

Синкокинвакасю, № 238

Во всех трех песнях присутствует субъект, лирический герой, сам автор. Этого никак не может принять Тёмэй, ярый поборник дескриптивного символизма, новых веяний, принесенных поэтами Цунэнобу, Сюнраем, монахом Сюнъэ (род. в 1113 г.).

И хотя Сюндзэй мастерски использовал эмоциональные метафоры, выразительно интерпретирующие чувства и переживания субъекта, именно присутствие этого субъекта и не мог воспринять Тёмэй.

Зачем субъект? К чему "я", если все эмоции, с его точки зрения, уже выражены в образах и кар-

тинах природы? Именно *югэн*, по его мнению, породил эмоциональную метафору, которая, как считал Тёмэй, вполне заменила самого субъекта, выразив его эмоциональное состояние.

Ему не нравится, что печальное настроение представлено у поэта как личностное чувство.

Примером дискриптивной лирики служит для него произведение Фудзивара-но Тэйка:

Оглянешься кругом –
Нет ни цветов,
Ни алых листьев,
Лишь в бухте камышовые
навесы рыбаков
В осенних сумерках...

Синкокинвакасю, № 363

Грустная картина поздней осени, отсутствие ярких красок, увядание вместо цветения. Печальное настроение выражено не как личное чувство, а в образе увядающей осенней природы. Вот подлинный *югэн*, с точки зрения Тёмэя, прямо противоположный *аварэ* с его цветами, яркими красками, пробуждающими элегический настрой от сознания эфемерности и недолговечности этой красоты.

Тёмэй связывает *югэн* с созерцательной лирикой, ибо она, как подчеркивает ученый поэт, повышает суггестивность стиха. Следуя наставлениям своего учителя Сюнъэ-хоси, Тёмэй утверждал, что для выражения эстетики *югэн* требуется дескриптивная символика, хорошо разви-

тая, и тогда субъективное ощущение лирического героя может лишь подразумеваться. Так, по мнению Тёмэя, в приведенной *танка* Фудзивара-но Сюндзэй вполне достаточно описания пейзажа, чтобы почувствовать “пронизывающую тоску” лирического героя[69].

Как явствует из сказанного, Тёмэй рассматривает эстетику *югэн* с точки зрения стиля, т.е. в рамках эстетики формы. При всем этом Тёмэй внес важный вклад в разработку теории *югэн* как основного направления развития эстетической мысли своего времени.

Эстетические взгляды и идеи Фудзивара-но Тэйка

В этот же период появляются один за другим поэтологические трактаты Фудзивара-но Тэйка: “Киндай сюка”, “Майгэцусё”, “Эйга тайгай”. Среди 10 стилей своей классификации, приводимой в трактате “Майгэцусё” (“Ежемесячные записи”), на первое место Тэйка ставит стиль *югэн*. Как явствует, однако, из дальнейших разъяснений, ученый поэт расценивает *югэн* не как эстетический идеал эпохи, как рассматривал его Сюндзэй, а именно как наиболее ранний стиль его времени (оттого, очевидно, он и поставил его на первый план). Иными словами, Тэйка рассматривает *югэн* лишь в системе стилей того времени. И при

[69] Там же. С. 38.

этом не как определяющий, но лишь как наиболее ранний стиль эпохи.

Он развивает дальше учение своего отца о рациональной непостижимости красоты. Вслед за отцом он развивает идею *сатори* – "озарения", внезапного, интуитивного постижения сути вещей, а соответственно и восприятия прекрасного. Если Цураюки считал источником поэтического творчества "то, что человек видит, и то, что он слышит", то для Тэйка этим источником становится внутреннее зрение и внутренний голос. В обращении к *сатори* сказалось углубленное восприятие идей буддийской секты *дзэн*.

Тэйка вскоре обращается к разработке нового эстетического идеала – *ёэн*, чарующей, призрачной, неземной красоты. Он часто называл этот идеал *ёдзё ёэн* – "чарующей красотой избыточного чувства", из чего следует, что в основе его также лежит поэтика недосказанности. Разработке эстетики *ёэн* посвящен его трактат "Киндай сюка". В духе этого идеала созданы многие произведения поэта. Например:

Ветер доносит слив аромат,
С ним будто споря,
Луч луны, сквозь ветхую
стреху пробившись,
Отразился на рукаве...

Синкокинвакасю, № 44

Весьма оригинальным представляется его трактат "Киндай сюка" ("Прекрасные песни но-

вого времени", 1209). Он открывается небольшой теоретической статьей-введением, которая продолжается далее небольшой антологией стихов *танка*, подтверждающей на примерах положения, излагаемые во вводной части. Антология представляет собой своеобразную поэму из 83 стихов, связанных между собой поэтическими ассоциациями. Например, если в предыдущей *танка* речь идет о горе, то в последующей – о луне, так как луна, которой привыкли любоваться хэйанцы, заходит, в конце концов, за гребни гор, что ощущается ими как самый грустный момент в этом созерцании. Или, если предыдущее стихотворение воспевает море, то в последующем речь идет о волнах, и т.д. Это произведение Тэйка скорее можно было назвать трактатом-антологией.

В теоретической части представлена критика поэтов – предшественников и современников Тэйка, а также рекомендации по сложению стихов по образцу прототипа *хонкадори* (о чем речь будет далее в своем месте).

Последняя проблема является центральной в третьем трактате Тэйка – "Эйга тайгай" ("О поэтике *танка*").

На закате своей жизни Тэйка разрабатывает на базе красоты *ёэн* новый эстетический идеал – *усин* (букв. "одухотворенный", "имеющий душу"). В основе его все та же недосказанность. Этот идеал также базировался на эмоциональном подтексте, но был значительно ближе к реальности, чем *югэн* и *ёэн*, и характеризовался не-

которой "сниженностью", упрощением поэтического языка при сохранении, однако, "чарующей крастоты" – *эн*, отличаясь повышенной эмоциональной напряженностью.

Тэйка был натурой увлекающейся. Он не стал вслед за отцом разрабатывать дальше "вглубь" категорию *югэн*. К тому же он считал, что это понятие уже достаточно глубоко и основательно разработано его отцом. Он, возможно, полагал, что красота *югэн* к этому времени уже в значительной мере исчерпала себя, не имеет перспективы и потому необходимо искать для новой поэзии и новые идеалы. Надо сказать, что и красота *ёэн* не долго интересовала его. В трактате "Майгэцусё" Тэйка представляет *усин* как основной идеал поэзии и поэтический стиль своего времени, а остальные девять стилей – как его минифестации. Тэйка считал, в частности, что *югэн* содержится в *усин*, и он настолько увлекся своей новой креатурой, что даже не включил *ёэн* в число основных поэтических стилей ("Десять стилей Тэйка").

Поставив, однако, *югэн* первым номером в своей классификации, он в дальнейшем разъяснении определил его как одно из проявлений стиля *усин*. Любопытно, однако, что и в этой стилевой классификации сказалась терминологическая многозначность, многоаспектность, столь свойственная японским классическим поэтологическим терминам. Ведь Сюндзэй не случайно спорил с Камо-но Тёмэй, доказывая, что

югэн – не стиль, но ведущий, определяющий идеал эпохи. Равно то же можно сказать и об *усин*, который Тэйка, при всем том, что придавал ему решающее значение в поэзии своего времени, называл тем не менее в данном контексте именно стилем, но не эстетическим идеалом.

Если вернуться теперь в связи с этим к 10 стилям Тадаминэ, то можно сказать, что он отчасти правомерно называл один из своих стилей *ёдзё*, ибо в его время эстетика *ёдзё* еще не приняла того глобального характера, как это произошло тогда, когда в поэзии возобладал идеал *югэн*. Но если во времена Тадаминэ это еще было, возможно, преждевременным, то после появления трудов Фудзивара-но Кинто *ёдзё*, в отличие от *аварэ*, *макото*, *югэн* и т.д., скорее можно было уже квалифицировать как метод сложения песен, нежели как стиль. Более того, во времена еще более ранние для поэта Нарихира, например, *ёдзё* также был не стилем, а методом его поэтического творчества (опора на ассоциативный подтекст). В этом смысле об Оно-но Комати можно сказать, что она успешно пользовалась более сложным методом сложения стихов – совмещая с *ёдзё* утонченный и изысканный, изобилующий омонимическими метафорами и ассоциативной связью слов-образов стиль Фудзивара.

Таким образом, в своей десятичленной классификации по стилям Фудзивара-но Тэйка, включая в число этих стилей *усин*, скорее всего, имел в виду не стиль как таковой, а подразуме-

вал под *усин* прежде всего эстетический идеал эпохи, хотя одновременно и очевидно вкладывал в термин *усин* и понятие стиля.

Фактически же, как уже было отмечено ранее, и *ёэн*, и *усин* были производными эстетическими категориями, сложившимися на базе идеала *югэн* в результате дальнейшего развития *югэн* в новых условиях, когда этот идеал, обогащаясь новыми значениями, постепенно приближался к идеалам новой эпохи, эпохи "снижения аристократизма" языка и усиления внимания к простому и обыденному, расширяя тем самым границы поэтического. Эту метаморфозу, как уже отмечалось, частично предвосхитил поэт Сайгё, слагая песни в духе *саби* – тишины, одиночества и отрешенности от суеты окружающего мира. Так завершалось развитие по спирали эстетического сознания японца тех времен, на верхнем витке этой спирали оказались идеалы, весьма близкие по своей внутренней сущности идеалу "Манъёсю" – *мэй-дзё-тёку*, а по стилю и изяществу формы – идеалам *аварэ* и *эн*. Это прежде всего *хэйтан* Тамэиэ и уже витавшая в воздухе более поздняя категория *саби* Мацуо Басё. Идеал *саби* Басё, восходя к *саби* поэта Сайгё, сложился окончательно уже в рамках иной, новой поэтической формы – трехстишия *хайку* (XVII в.).

Как складывалась красота *хэйтан*, вторая (или первая) исходная составляющая *саби* Басё?

Мотивы тишины, покоя, отрешенности от

суетного мира, мотивы слабости и увядания в сочетании с мотивами изящной простоты все настойчивее и настойчивее звучали в произведениях позднего Тэйка. Их стимулировала эстетика *усин*. На базе этих мотивов сын Тэйка – Фудзивара-но Тамэиэ (1198–1275) и разрабатывает эстетический идеал *хэйтан* – "изящной простоты" (*хэй* – "простой", "обыденный" и *тан* – "изящный", "изысканный"), в котором как бы сочетались идеалы *мэй-дзё-тёку, аварэ, эн*. В этом направлении уже стихийно развивалась красота *усин*.

В продолжение семейных традиций Фудзивара-но Тамэиэ создал и возглавил поэтическую школу Нидзё и написал трактат по теории поэзии – "Эйга иттай" ("Один из поэтических стилей японской песни"). В этом трактате он, собственно, и разрабатывает теорию красоты *хэйтан*. Аналогично тому, как его отец, Тэйка, называя *усин* стилем, но имея в виду фактически эстетический идеал соответствующего периода исторического развития японской культуры, Тамэиэ именует "стилем" красоту *хэйтан*, однако отнюдь не рассматривает ее в рамках эстетики формы, но подразумевает под термином *хэйтан* эстетический идеал своего времени.

Некоторые из современных японских специалистов по классической японской поэтике, отмечая, что в конце своей жизни Тэйка утратил интерес к *ёэн*, обратившись к красоте *усин*, полагали, что остается все же не ясным, считал ли он

ёэн эстетическим идеалом определенного времени или только рассматривал его как поэтический стиль. Более того, как уже отмечалось, *ёэн* не был им включен даже в перечень его "десяти стилей". И, тем не менее, представляется, что он относился к категории *ёэн* как к эстетическому идеалу в пору своего увлечения им, но со временем просто потерял к нему интерес как ученый. Нельзя ведь забывать о том, что, давая оценку творчеству Цураюки как выдающемуся поэту своего времени, Тэйка сожалел, что тот "не создавал произведений в духе чарующей красоты избыточного чувства".

Эстетические взгляды и идеи поэта Готоба-но ин

Как и Тэйка, большое внимание разработке эстетических идей и категорий уделял император-поэт Готоба-но ин. Особенно активно он использовал термины *югэн* и *ёэн* и другие в качестве оценочных на поэтических турнирах. Готоба и сам прекрасно владел этими стилями.

Подобно Фудзивара-но Тэйка, Готоба придавал важное значение "озарению", вдохновению. Вслед за Тэйкой он развивает эту мысль. В своем трактате "Готоба-но ин гокодэн" ("Заветы инока Готобы") он пишет: "Те, кто привыкли слагать песни Ямато от древности до наших дней, преуспевали в этом не от того, что следо-

вали указаниям или запретам других, и не благодаря собственным усилиям и стараниям. Но лишь благодаря таланту и озарившему их вдохновению могли они сложить песни с прекрасною душою. И получилась ли песня, вышла ли она хорошая или плохая, это не зависит от того, претворил ли певец в жизнь задуманное или нет, но более от случая, от времени, когда озарило его вдохновение"[70].

Что же касается того или иного облика песни – в данном случае поэт имел в виду стиль, то "обликов песни может быть великое множество, облик песни может быть и таким, и иным. И невозможно всю жизнь сохранять приверженность одному из них" (в этом он с пониманием относился к поэту, который не придерживался, как уже отмечалось, всю жизнь одного и того же стиля, но менял свои предпочтения с годами и следуя перемене общественных идеалов). Он пишет далее: "Может быть красота ровная, спокойная, красота возвышенная или же красота изящная, чарующая"[71].

Поэт выражает свою солидарность с Фудзивара-но Кинто, который утверждал, что трудно равно преуспеть в красоте души песни и ее облика. И Готоба пишет: "Либо предпочтение отдано душе песни, либо, наоборот, ее облику (приме-

---

[70] *Готоба-но ин.* Готоба-но ин-но гокодэн (Заветы инока Готоба) // НКБТ. Токио, 1978. Т. 65. С. 143.

[71] Там же.

ром последнего случая может служить поэзия раннего Цураюки и его школы). А потому неисчерпаемы и возможности слова для выражения души песни, и бывает так, что, выразив главное, то, что задумано, оказывается трудно выразить его сокровенную суть"[72].

В общем перечислении Готоба приводит случаи: а) когда певец основное внимание уделяет содержанию (*фудзэй-о мунэ то суру*) и б) наоборот, когда в центре его внимания находится "облик" песни (*сугата-о саки то суру*)[73].

Как уже явствует из сказанного, Готоба несколько видоизменил привычный набор поэтологических терминов, а также изменил семантическое наполнение некоторых из них. Он, например, частично отошел от общепринятой терминологии обозначения "души" песни и других компонентов творческого процесса. Вместо слова *кокоро* (*тэнсай*) поэт часто употребляет слово *фудзэй* (букв. "чувство", "эмоции") – в значении слова "сердце" как эмоционального содержания поэзии.

Если Кинто применяет оценочную категорию *таэ* – "чарующе прекрасное" – к "слову" (*котоба*), т.е. к выразительным средствам поэзии, то Готоба применяет его к эмоциональному содержанию, к *фудзэй*.

Термин *кокоро* ("сердце") как содержание

---

[72] Там же. С. 145.
[73] Там же.

песни Готоба часто использует как синоним *фудзэй* – в контексте “хорошее” или “плохое” содержание (“мелкая душа”). *Кокоро* часто имеет широкое значение, включая понятия “содержание”, “тема”, “идея” (“замысел”).

В значении “облика” песни как ее внешнего оформления в целом Готоба традиционно употребляет термин *сугата*. Хотя порой этот термин употребляется у него в значении, близком к “стилю”.

Готоба приводит несколько оценок для облика, определяющих его характер и отличие от других. Например, *уруваси* – “красота спокойная”, ровная, *такэ* – “красота возвышенная”, *ясасики* – “красота изящная, утонченная”, *эн* – “красота чарующая”.

Для определения типов облика он использует и более сложные оценки, как, например, *уруваси-ку такэ* (“прекрасный и возвышенный”), *ясасику эн* (“изящный и чарующий”). Эти оценки были разработаны на поэтических турнирах и употреблялись в случаях, когда песню невозможно было оценить однозначно. Готоба же часто выступал арбитром на поэтических турнирах. Что касается выразительных средств для интерпретации содержания (*фудзэй*) – общее название их *котоба* (“слово”), то Готоба, следуя за Сюнъэ-хоси и Сюнраем, считал их практически неисчерпаемыми. “Неисчерпаемы возможности слова для выражения души”, – часто повторял он, как и Сюнрай, и его единомышленники, он стремился выйти за

пределы "эстетики установленного", традиционного набора мотивов, образов, сюжетов, тропов и других поэтических выражений.

Охранительные тенденции и обращение к прошлому. Тэйка, Готоба-но ин, Фудзивара-но Ёсицунэ

Важная проблема, которая находит свое отражение во многих поэтических трактатах, особенно поздних, – это проблема отношения к прошлому. Если в Предисловиях Цураюки и Ёсимоти это выглядит как признание талантов великих поэтов "Манъёсю" и воздание им должного, а у Кинто – как констатация факта, т.е. обращение поэтов к произведениям прошлых времен, развитие поэтики реминисценций, которую он хочет ввести в определенные рамки, придать ей некую строгость, то в позднехэйанский и особенно в постхэйанский период обращение к прошлому стало играть особую роль. Путем этого обращения поэты стремились сохранить традиции классической поэзии, поэзии своего сословия – придворной аристократии. Поэтому важное место в их трудах заняла разработка поэтики реминисценций.

Так, вслед за Кинто к ней обращаются Фудзивара-но Мототоси и Сюндзэй. Последний придавал ей особое значение. Не случайно его

считают основоположником традиционализма в японской литературе. Поэтику реминисценций детально разрабатывает Фудзивара-но Тэйка. Вслед за Кинто он считает, что поэтам не следует заимствовать содержание (“душу”) старых песен, но предлагает использовать выразительные средства – для придания поэзии аромата старины и обеспечения связи времен. “Слово вздыхает по старине, душа жаждет новизны”, – писал он в предисловии к “Киндай сюка”. Кроме того, Тэйка настаивает на значительном временном отрыве от произведения-прототипа. В отличие от Кинто он предлагает смелее заимствовать из произведений малоизвестных и анонимных. И, наконец, Тэйка предлагает использовать цитаты в трансформированном варианте и в контексте, отличном от контекста прототипа. Например, если прототип представляет собой любовную песню, то заимствуемый образ, фразеологический оборот и т.д. можно использовать в песне природы, странствия, но не в песне любви.

Что касается основной проблематики позднего произведения Готоба-но ин – его Предисловия к “Синкокинвакасю”, равно как и Предисловия Ёсицунэ, стоящего первым, т.е. в начале антологии, то она существенно отличается от круга проблем, что поднимались ранее. Отличается прежде всего тем, что авторы этих Предисловий занимаются не столько разработкой новых эстетических идеалов и катего-

рий и т.п., а сосредоточены на одной проблеме – "Пути японской песни" или, как они говорили, на "Пути Сикисимы". У этой проблемы есть две стороны. Первая – это демонстрация связи с прошлым, восхождение к корням и истокам поэзии *вака*, которые эти авторы видят в поэтической антологии "Манъёсю" и последовавшей за ней антологии классической поэзии "Кокинвакасю", а также в поэзии раннеяпонской, содержащейся в таких древних памятниках, как "Кодзики", "Нихон сёки", "Фудоки", изучать которые призывал еще Фудзивара-но Кинто. Вторая сторона – это обращение к прошлому как к источнику вдохновения. Авторы Предисловий к "Синкокинвакасю" призывают поэтов сообразовываться с поэтическими произведениями прошлого, слагая свои песни. Итак, верность и преданность традициям *вака* выступает на первый план. К этому времени появился серьезный конкурент классической поэзии, поэзии аристократического сословия, а именно молодая, нарождающаяся самурайская литература. И потому сохранение и продолжение традиций родной классики становилось во главу угла. Как и важность закрепления их в новой поэзии, миссия которой – дальнейшее продолжение "Пути Сикисимы", необходимость приложения всех сил к тому, чтобы не прервался путь, но сохранился и продолжился на века... Таким образом, в центре этих поэтик – двуединая проблема – сохранение связи

времен и стремление сделать все для того, чтобы сохранить и продолжить в новых условиях традиции классической японской поэзии. И проблема эта, озабоченность ею звучит буквально в каждом разделе, в каждой фразе – хотя и по-разному, в каждом из Предисловий, в разных контекстах и образах. Особенно остро поставлена она в Предисловии Готоба-но ин. При этом оба автора выражают уверенность в том, что составленная ими антология дойдет до самых отдаленных потомков и они, эти потомки, сумеют по достоинству оценить ее.

Следует отметить, что и их ближайший предшественник Фудзивара-но Сюндзэй, и современник Фудзивара-но Тэйка, один из ведущих составителей "Синкокинвакасю", разрабатывали свои новые эстетические идеалы, обращаясь к прошлому. Фудзивара-но Сюндзэй и Камо-но Тёмэй, оба во многом антиподы, обращались к истокам этого идеала в "Кокинвакасю", таким, как, например, стиль *гэнсо*. А Фудзивара-но Тэйка, разрабатывая на основе *югэн* свой новый стиль *ёэн*, стиль "неземной", "чарующей" красоты, восходил, как уже было отмечено, к эстетическому идеалу *аварэ*, причем в той форме, в какой он проявлялся в ранних слоях антологии "Кокинвакасю", а именно в творчестве "Шести бессмертных" и в первую очередь Аривара-но Нарихира и Оно-но Комати. Ибо в их творчестве этот идеал был связан с ассоциативным подтекстом *ёдзё*. Не случайно Тэйка назы-

вал свой новый стиль *ёдзё ёэн* ("чарующая красота избыточного чувства"), термином, где присутствует и *ёдзё,* и *эн* – практический синоним *аварэ* ("очарование"). Его *ёэн* как бы объединил его с этими поэтами далекого прошлого, осуществив связь времен, к которой Тэйка частично неосознанно, а частично сознательно стремился.

В Предисловиях Ёсицунэ и Готоба-но ин к антологии "Синкокинвакасю" особо подчеркивается обращение к "Манъёсю" как к истокам поэзии *вака.* Этим, собственно, они и объясняют включение в свою антологию значительного числа песен из "Манъёсю". Готоба-но ин придает важное значение знанию поэзии "Манъёсю", как первоисточника песен Ямато. «Кто не знает этих песен, – пишет он, – считая, что это не нужно, не смогут понять песню, в которой есть слова из "Манъёсю"». Автор имеет в виду *хонкадори,* поэтические заимствования из произведений предшественника, обычно далеких – как на этом настаивал Тэйка.

«Первоисточник, от которого пошло развитие нашей поэзии, – это – "Манъёсю", – подчеркивает Готоба, – она положила начало и послужила образцом для последующих собраний»[74]. И в то же время Готоба замечает, что нельзя не учитывать новых идей и новых задач поэзии.

---

[74] *Готоба-но ин.* Синкокинвакасю: Манадзё // НКБД. Токио, 1989. Т. 50. С. 594.

"Обращайся к прошлому, но знай настоящее"[75], – наставляет он поэтов.

Ёсицунэ, со своей стороны, специально отмечает, что, отбирая песни и отделяя произведения "глубокой души от мелких", они сообразовывались со старыми песнями о бухте Нанива и горе Асака, что еще поэтом Цураюки были названы "отцом и матерью" японской песни. Подчеркивая значение новой антологии как продолжения традиций японской песни, ее "пути", Ёсицунэ так пишет: "Если обратимся теперь к бухте Вака (образ поэзии *вака*), то увидим, что не потерян след острова Сикисима (одно из старинных названий Японии и образ ее поэзии), и, предприняв ныне новое собрание песен, продолжим мы дальше путь японской песни". Далее, несколько гиперболизируя особое внимание старым песням, он пишет: "Быть может, при составлении нашего собрания мы менее уделяли внимания песням нынешним, тем, что у нас перед глазами, и слишком уж трепетно и любовно относились к песням прежних времен..."[76]. И в заключение подчеркивает: "...все ж рады мы, что вернулись к истокам родной песни и продолжили ее путь, что не дали пересохнуть руслу древней реки Томи-но огава, что течет возле прежней столицы Нара. И надеемся, что ныне возродили мы Путь Сикисимы –

[75] Там же. С. 595.

[76] *Фудзивара-но Ёсицунэ*. Синкокинвакасю: Канадзё // НКБД. Т. 50. С. 38.

путь японской песни"[77].

Не случайно оба автора Предисловий особо подчеркивают, что дали название своей антологии "Синкокинвакасю", что значит «Новая "Кокинвакасю"» ("Новое собрание старых и новых японских песен"), подчеркнув тем самым преемственность традиции.

В целях сохранения традиций классической поэзии Готоба как бы ставит песни *вака* на государственный уровень, подчеркивая, что до сих пор не было прецедента, чтобы сам государь составлял поэтическое собрание, "да и песен государевых в прежних собраниях было не более десятка, тогда как в этом собрании их более тридцати"[78]. И, наконец, сама структура Предисловий в основном следует и типологически повторяет структуру и даже образность Предисловий к "Кокинвакасю" (особенно это касается Предисловия Ёсицунэ).

Таким образом, основными направлениями развития литературно-эстетической мысли в обозначенный период были классификация песен, разработка теории гармонии формы и содержания, разработка эстетических идеалов, стилей и категорий, литературная критика, а также (особенно в период конца XII – первой половины XIII в.) поэтика обращения к прошлому, к истокам классической поэзии. Большую роль

---

[77] Там же. С. 37.

[78] *Готоба-но ин*. Синкокинвакасю: Манадзё. С. 595.

в развитии теории поэзии и эстетической мысли сыграли постоянно проводившиеся поэтические турниры. Представленные на них песни оценивались с точки зрения искусства стихосложения, эстетических достоинств, содержания и формы. Многие оценочные термины в дальнейшем развились в эстетические концепции и идеалы прекрасного.





И.А. БОРОНИНА

ПРЕДИСЛОВИЯ К "КОКИНВАКАСЮ" И КИТАЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ

Как уже явствует из сказанного ранее о трактатах Хаманари и Кисэна, японская теория поэзии возникла не на пустом месте, и влияние на нее китайских поэтик, начиная с "Великого введения" к "Шицзину", древнекитайской книги песен, представляющей собой обработанный фольклорный материал XI–VII вв. до н.э., не оставляет сомнений. Процесс создания поэтической традиции, канона, занял в Китае около 17 столетий, следовательно, китайская теория поэзии к моменту создания в Японии первых трудов по поэтике имела богатый опыт и была достаточно хорошо разработанной для того, чтобы послужить в определенном смысле примером для молодой, только складывающейся литературно-эстетической мысли Японии. Особенно важную роль в этом смысле сыграл следующий после "Шицзина" этап развития литературной мысли в Китае – это эпоха Шести династий, которая отмечена расцветом литературной мысли, новым этапом сомопознания литературы и прежде всего поэзии.

Китайский поэтический канон фиксируется в таких произведениях, как “Установление царства Чжоу” (“Чжоули”), “Великое введение” к “Шицзину”, “Книга установлений” (“Лицзи”), “Категории стихотворений” Чжун Юна (469–518), в том числе три его Предисловия к “Категориям...”, “Рассуждения о литературе” Цао Пи (187–226), Предисловие к “Литературному изборнику” (“Вэньсюань”, VI в.) Сяо Туна и др. Эти произведения и послужили главными источниками китайских заимствований Цураюки и Ёсимоти. Обилие этих заимствований в тексте обоих Предисловий сразу же бросается в глаза. Однако более глубокий анализ текста в его соотнесенности с поэтической практикой и общекультурным фоном показывает, что во многих случаях заимствования эти носили характер адаптации того, что органически вписывалось в собственную систему поэтики, в структуру собственного культурного универсума.

Иными словами, оба автора Предисловий брали из китайских книг то, что “работало” на их собственную концепцию.

Так, древнекитайские филологи подчеркивали особую роль литературы, словесности – “*вэнь*”. У Цао Пи в его “Рассуждениях о литературе” говорится: “Наша жизнь должна иметь свой конец, и вся наша слава и наши радости закончатся вместе с нею. Жизнь и слава, их время ограничено. Иное дело – литература. Она живет вечно. Вот почему древние писатели и душою, и

телом были преданы кисти и тушечнице и выражали свои мысли в книгах. Они не нуждались в том, чтобы биографии их были записаны хорошими историками. И не надобно было им зависеть от силы и влияния богатых и могущественных. Их слава сама передавалась потомкам"[1].

Соответственно у Ёсимоти читаем: «Люди ныне заботятся лишь о богатстве и славе, соперничая друг с другом. Тщеславие обуяло их, и утратили они интерес к сложению песен. Печально это и прискорбно. Ведь будь человек хоть министром и военачальником сразу и имей он богатства несметные и денег в избытке, но после смерти не успеют истлеть в земле его кости, как исчезнет из людской памяти имя его. И лишь имена певцов, что слагали "*вака*", к счастью, сохраняются для потомков. Все потому, что слово песенное ближе и понятнее людям, легче, доступнее для слуха их»[2].

Если Цао Пи говорит о словесности в целом, то Ёсимоти – конкретно о поэзии. И речь у него идет об определенном периоде и конкретной ситуации – периоде упадка *вака*. Меняется контекст – видоизменяется и сама идея.

---

[1] *Wixted J.T.* Chinese Influences on the Kokinshu Prefaces // Kokinshu: A Collection of Poetry Ancient and modern. Tokyo, 1984. P. 397.

[2] *Ки-но Ёсимоти.* Кокинвакасю: Манадзё (Собрание старых и новых японских песен: Предисловие) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Токио, 1989. Т. 7. С. 418 (далее – НКБД).

Цураюки говорит о значении поэзии более пространно, в нескольких местах своего предисловия. Поэтому в аналогичном контексте он ограничивается лишь выражением сожаления:

"В наш век люди стали больше заботиться о красоте внешней, предаваться веселью, сердца их обратились к блеску и тщеславию. А оттого пошли песни пустые, слагались лишь для одного случая. Стала песня ютиться в доме сластолюбца и чахнуть, подобно дереву, погребенному под землей, в безвестности среди людей образованных... И в серьезных собраниях – оставалась она в тени, не приметнее цветка – колоска травы степной сусуки"[3].

Проследим развитие концепции поэзии *вака* с самого начала. У Цураюки: "Песни Ямато... Из единого семени вырастают они – человеческого сердца, разрастаясь в мириады листьев-слов. Люди, что живут в этом мире, опутаны густыми зарослями дел и забот своих. И то, что у них на сердце, что видят они вокруг и слышат, выражают они (в песне). Соловей, что поет среди цветов, лягушка, что живет в воде, – когда слышим мы их голоса, думаем: из всего живого разве есть кто-нибудь, кто не пел бы собственной песни"[4]. У Ёсимоти: "Японская пес-

---

[3] *Ки-но Цураюки.* Кокинвакасю: Канадзё // НКБД. Т. 7. С. 54.

[4] Там же. С. 49.

ня... Ее корни в человеческом сердце, а цветы ее – густой лес слов. Люди... Они не просто живут в этом мире. Легко меняются их мысли и чувства, радость и печаль сменяют друг друга. Чувство, что зарождается в сердце, становится устремлением, песней и выражается в стихах, в словах..."[5]. И позднее: "Когда весною выводит свои трели соловей среди цветов, а осенью звенят на ветвях дерев цикады, тут нет никакого особого искусства или старания. Каждый из них просто поет свою песню, как и все живое. Таков закон природы"[6].

Прототипами этих положений Цураюки и Ёсимоти следует считать соответствующие положения "Книги установлений" и "Шицзина". В первой главе "Книги установлений", в главе, посвященной музыке, говорится: "Чувства зарождаются внутри нас и находят выражение в звуках. Стихи дают слова для выражения наших устремлений. Песни дают музыку нашему голосу. Танец дает движение нашим манерам. И все три – исходят из сердца"[7].

В "Великом введении" к "Шицзину" читаем: "Стихи исходят из наших устремлений. В сердце это – устремление, выраженное в слове, оно ста-

---

[5] Там же. С. 413.

[6] Там же. С. 414.

[7] Лицзи Чжэнъи (Книга установлений в правильном истолковании) // Шисань цзин чжушу (Тринадцать классических книг с комментариями и пояснениями): В 13 т. Шанхай, 1957. Т. 6. С. 1589.

новится стихами. Чувства пробуждаются внутри нас и превращаются в слова..."[8].

На первый взгляд кажется, что японские ученые поэты в основном приняли концепцию своих китайских предшественников. Однако если обратимся к "Категориям" Чжун Юна, то увидим, что там все сложнее: "Дыхание жизни (*ци*) движет внешним миром, и внешний мир движет нами. Наши чувства, пробужденные однажды, выражаются в танце и песне (т.е. в конечном счете и в поэзии)"[9]. Таким образом, положение Чжун Юна предстает как часть сложной философской системы – философии "Великого Дао". Положения же Цураюки и Ёсимоти имеют прагматическую задачу – подчеркнуть значение поэзии и показать ее лирический характер, ее экспрессивность.

Далее – о роли поэзии в обществе, в жизни людей – у Цураюки говорится: "Безо всякого усилия движет она (песня) Небом и Землею, внушает сострадания невидимым глазу богам, духам и демонам. Вносит согласие в союз мужчины и женщины, смягчает сердца суровых воинов". У Ёсимоти: "Ничто лучше песни не движет Небом и Землею, не возбуждает чувства богов и духов умерших, не исправляет нравы людские, не вносит мира в союз мужчины и женщины"[10]. У Чжун Юна:

---

[8] Шицзин: Маоши чжэньи (Книга песен: Песни версии Мао в правильном истолковании) // Там же. 1957. Т. 1. С. 36–37.

[9] *Wixted J.T.* Op. cit. P. 390.

[10] НКБД. Т. 7. С. 49, 413.

"...От нее (поэзии) зависят жертвы духам небесным и земным, и явления ночных призраков в мире людском". И далее: "Ничто лучше стихов не движет Небом и Землею, не действует на духов и призраков"[11]. Опять внешне положения японских авторов и Чжун Юна представляются весьма близкими. В действительности же в основе положений Чжун Юна лежит философская позиция, состоящая в убеждении, что поэзия служит инструментом, посредством которого человек сообщается с Небом и Землею как двумя частями Вселенной. С помощью поэзии он по-разному влияет на взаимодействие этих частей Вселенной, воздействует на сверхъестественные силы. Показательна в этом отношении трактовка песен жанра (категории) *сун* ("гимн"): "средство, с помощью которого об успехах Добродетели сообщается духам предков"[12].

В Предисловиях к "Кокинвакасю" соответствующие высказывания представляют собой простую констатацию роли и значения поэзии в жизни людей, тогда как китайские первоисточники доказывают ее роль и место в системе мироздания, во вселенских взаимосвязях.

Небезынтересно в этом отношении сопоставить высказывания Ёсимоти с положением "Великого введения" о звучании песен.

---

[11] *Wixted J.T.* Op. cit. P. 390.

[12] Шицзин: Маоши чжэньи (Книга песен: Песни версии Мао в правильном истолковании). Т. 1. С. 49–50.

У Ёсимоти: “На сердце человека светло – и в голосе его звучит радость; ропот и гнев на сердце – и в песне печаль”[13]. В “Великом введении”: “Мелодии умиротворенного века спокойны и радостны, ибо правление тогда гармонично. Мелодии мятежного века [исполнены] ропота и гнева, ибо правление тогда смутно. А мелодии гибнущего царства исполнены скорбных дум, ибо народ его страждет”[14].

У Ёсимоти речь идет о смене настроений человека и об излиянии этих настроений в его песнях. Автор же введения к “Шицзину” рассуждает о судьбах целых царств, о смене веков и соответственно об отражении в поэзии перемен глобального масштаба. При этом в китайских прототипах четко просматривается примат прагматико-дидактической функции поэзии перед экспрессивной. Об этом, в частности, свидетельствует и последняя цитата из “Великого введения”. Более того, как бы подводя итог сказанному о песнях жанра *фэн* (букв. “веяния”, “нравы”), автор “Великого введения” пишет: “Итак, обретения и утраты правды колеблют Небо и Землю, не оставляют равнодушными души умерших и небесных духов – а ведь стихи куда ближе! Древние государи использовали их, чтобы связать

---

[13] НКБД. Т. 7. С. 413.

[14] *Лисевич И.С.* Великое введение к “Книге песен”// Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974. С. 180–181.

[нитями] супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение к [вышестоящим], укрепить основы человеческих взаимоотношений, возвеличить учение и благие влияния, изменить нравы и обычаи". И далее о стихах жанра *фэн* сказано: «Государи [стихами-*фэн*] исправляли подданных, подданные же предостерегали ими государей. Увещевание в них скрыто в искусном узоре, и произносящему стих не вменялся в вину, а слушающему его было достаточно для предостережения. Поэтому и называли их *фэн* – "укор"»[15]. Мировоззрение и поэтическое мышление японцев того времени не располагало к восприятию конфуцианских идеалов, равно как и философии "Великого Дао", хотя некоторые даосские идеи, в том числе идея о единстве природы и человека, были им близки.

Культ *синто* (букв. "путь богов") с его анимизмом и оккультизмом в соединении с постепенно входящими в сознание идеями буддизма, а именно теми, что легко сочетались с синтоистскими верованиями и суевериями, привели к развитию особого эмоционализма, отличного по своей природе от китайского, хотя и сходного с ним внешне. Этот эмоционализм ярко выразился в специфическом культе прекрасного и грустного *аварэ* и был настолько всеобъемлющим, что не оставлял места для назидательности.

---

[15] Там же. С. 181.

В японских Предисловиях положения о дидактических функциях поэзии, заявленные вначале, практически не получили дальнейшего развития. Ёсимоти вводит дополнительно пункт, которого нет у Цураюки, о роли поэзии в улучшении нравов. И далее, в разделе истории японской песни, где речь идет о древних песнях, он пишет: “В ту пору песни еще не слагались для услады глаза и слуха, но лишь для воспитания нравов”.

Однако дидактическая линия не получила своего развития ни в японской поэтике, ни в поэтической практике, сосредоточившейся всецело на лирике, на экспрессивности. Даже у Ёсимоти отдельные “дидактические” положения не сложились в концепцию и выглядят скорее как дань своим китайским учителям. У Цураюки особый акцент сделан на экспрессивной роли поэзии, и эта линия четко проходит через все его Предисловие. Заявленная в начале Предисловия мысль, что человек выражает в песнях чувства, навеянные тем, что он видит и слышит, продолжается далее подробным изложением самых разнообразных ситуаций, которые требуют поэтического отклика. В 4-м разделе “Канадзё” читаем:

«[Люди] слагали песни, – когда славили государя, сравнивая себя с камешком мелким перед огромной горою Цукуба, когда радость наполняла сердце, когда восторг охватывал их. И когда, вспоминая дым над горою Фудзи, клялись они в вечной любви, и когда, слушая голоса цикад, живущих на соснах, тосковали о друге, и когда каза-

лось им, что выросли они и возмужали вместе с теми двумя соснами в Такасаго, в Суминоэ. И когда думали они о прошлых днях своих, вспоминая о Горé мужа, и когда с сожалением вспоминали краткий миг девичьего расцвета, и обращались к "девичьей красоте" – цветку валерианы, – только в песне они находили свое утешение... И когда весною смотрели они, как опадают поутру цветы, когда осеннею ночью слышали шорох листьев, падающих с деревьев. Или когда, глядя в зеркало, вздыхали о том, что год от года все прибавляется снега на голове и волн на лицах. И когда, замечая росу на траве и пену на глади вод, задумывались они о бренности жизни своей, и страх охватывал их.

Когда они, вчера богатые и процветающие, нынче вдруг теряли власть и могущество и делались нищими, и друзья отворачивались от них. Или когда другие, клянясь в любви, поминали о покрытых соснами горах в дальней стороне, или когда другие, жалея старых, поминали о ручейках, текущих в долинах. Когда, тоскуя на одиноком ложе, видели, как желтеет снизу куст *хаги*, когда на рассвете считали, сколько раз взмахнет крыльями кулик на болоте, и когда жаловались другим на горести жизни в этом мире. И когда роптали на мир за быстротечность этой жизни, вспоминая воды Ёсино-реки. И когда замечали, что дым более не поднимается над горой Фудзи, или узнавали, что перестроен древний мост через реку Нагара – только в песне обретали они

покой и утешение»[16]. Цураюки отталкивается здесь от китайского прототипа. В "Категориях" Чжун Юна читаем: "Когда отправляют в ссылку чиновника царства Чу, когда наложнице царства Хань приходится покидать дворец, когда по северной равнине повсюду разбросаны белые кости, и души витают над ними средь густых сорных трав; когда бессильны стрелы в пограничном лагере, и свирепые духи перелетают через границу; когда лишь тонкие одежды прикрывают тело переходящего границу путешественника, и в одиноких покоях вдовьих выплаканы все слезы; когда лишенный всех знаков отличия покидает дворец разжалованный придворный, уходит без надежды на возвращение; когда, лишь вскинув брови, женщина завоевывает расположение всемогущего монарха, а со следующим ее взглядом рушится целое царство. Такие вещи приводят в волнение сердце, трогают душу. Если не в стихах, то как еще можно выразить подобные чувства? Если не в песне, то как еще могут найти выход эти движения души?"[17].

У Чжун Юна, однако, этот пассаж служит иллюстрацией к выдвинутому положению о значении поэзии как выразительного средства, тогда как перечень Цураюки – это раскрытие самой сути японской поэзии как лирики, причем лирики по преимуществу интимной. Это раскрытие

---

[16] НКБД. Т. 7. С. 55–56.
[17] *Wixted J.T.* Op. cit. P. 392.

сути японского эмоционализма с его собственной реакцией на эстетический сигнал (состояние *аварэ*). К тому же и набор ситуаций совершенно иной. Ситуации Цураюки отражают иной образ жизни и мышления, иные культурные реалии.

Ситуации Чжун Юна служат подтверждению прагматической роли поэзии как средства выражения. В "Канадзё" это – ситуации, требующие поэтического отклика. Таким образом, в "Канадзё" акцент делается не на цели поэзии, не на задачи ее, но на саму потребность в поэтическом выражении эмоций. Этот перечень "работает" на иную концепцию, подчеркивая приоритет экспрессивной функции поэзии, которой в китайских поэтиках отводится второстепенная роль.

Цураюки не ограничивается единичным перечислением ситуаций, но возвращается к этому еще раз, когда речь идет о замысле "Кокинвакасю": «И повелел он [государь] выбрать из этих песен разные – начиная от тех, где поется, как вплетают в волосы цветы сливы, а также и такие, где слушают кукушку, где срывают ветки с осенними листьями, и вплоть до тех, где поется о любовании снегом. А также и песни, где образами цапли и черепахи возносятся мыслью к государю и величают людей, где, глядя на осенний куст *хаги* и летние травы, грустят о любимых, и где, подойдя к горе "Застава встреч", складывают руки в молитве»[18].

---

[18] НКБД. Т. 7. С. 60.

Цураюки не только излагает постоянные или типичные ситуации, но также и темы, мотивы и образы, в которых они выражаются. Цураюки фиксирует и "закрепляет" главные темы и примерный набор мотивов и образов. Далее этот набор с незначительными изменениями переходит из антологии в антологию на протяжении столетий. Следует заметить, что Чжун Юн вслед за своим перечнем приводит цитату из Конфуция, где, в частности, говорится: "Стихи учат искусству общения, помогают управлять чувством мщения"[19]. Цитата из Конфуция существенно меняет экспрессивный акцент, звучащий в перечне Чжун Юна, подчеркивая опять-таки прагматико-дидактическую функцию поэзии.

Не случайно Цураюки опускает эту цитату, оставляет ее без внимания. Очень важно, что у Цураюки сложение песен связывается с конкретным случаем, подчеркнуто обусловливается конкретной ситуацией. Это показывает и выделяет особую роль поэзии в жизни человека и общества, важную социальную роль японской поэзии. Цураюки, таким образом, утверждает приоритет экспрессивности в японской поэзии, лирическую сущность этой поэзии и ее ситуативность, заложив классические основы для дальнейшего пути ее развития.

Не удивительно, что Цураюки и Ёсимоти практически не воспользовались терминами ки-

---

[19] *Wixted J.T.* Op. cit. P. 397.

тайской литературной критики, но вырабатывают свои собственные.

Чжун Юн пользуется словами "цветы" (для обозначения формы), "плоды" (в речи о содержании). Ёсимоти также прибегает к этим терминам, однако, в основном пользуется собственными. Это *тэй* (*карада*) в значении облика, формы песни, и *омомуки* в значении души, сущности песни (поэзии), а также *таэ, фу* – "красота" – применительно к облику песен.

Цураюки выработал целую систему категорий. Это *кокоро* – "душа", т.е. эмоциональное содержание, *котоба* – "слово", т.е. выразительные средства, стиль; а также *сама* – "образ", "облик", *сугата* – "фигура", "облик". Последнее употребляется чаще в значении жанра, разновидности песен, в этом смысле иногда употребляется и термин *сама*. Термины Цураюки и Ёсимоти прочно вошли в классическую теорию поэзии. В частности, у Мибу-но Тадаминэ и Фудзивара-но Тэйка (1162–1241) термин *тэй* употребляется в значении стиля (Мибу-но Тадаминэ. "Вакатэй дзиссю" ("Десять стилей японской песни"); Фудзивара-но Тэйка. "Тэйка дзиттэй" ("Десять стилей Тэйка")).

В "Великом введении" к "Шицзину" дается классификация древних песен, состоящая из шести рубрик. Самое раннее упоминание о "шести началах" (категориях – "*рикуги*") встречается в "Установлениях царства Чжоу" применительно к музыке, к ритмам, мелодии. В "Великом введе-

нии" "шесть начал" воплощали главные функции поэзии – наставления и отражения. В частности, первая категория – *фэн*, как уже отмечалось ранее, предполагает косвенное порицание или предостережение. *Фэн*, помимо прочих, имеет значение "наставление", "укор"[20]. Авторы же предисловий к "Кокинвакасю" заимствовали "шесть начал" для систематизации поэтического материала с тем, чтобы подчеркнуть значение "Кокинвакасю" как первой официальной (составленной по распоряжению императора) антологии японских песен (*вака*). Авторы обоих Предисловий пытаются адаптировать эту классификацию к поэзии *вака*. Однако уже Цураюки почувствовал невозможность использовать эту классификацию в том виде, как она есть, в целом ряде случаев, о чем несколько раз прямо высказывается в своем Предисловии. И не случайно Ёсимоти даже не пытается перевести китайские наименования рубрик на японский язык и как-то раскрыть их, но оставляет их в японском звучании китайских слов. Данная классификация сыграла свою бесспорную положительную роль как важный толчок и первый опыт систематизации поэтического материала.

Однако реальный тематико-жанровый спектр японской поэзии продемонстрировала практическая классификация, представленная рубриками антологии. Это природа, разбитая по временам

---

[20] *Лисевич И.С.* Указ. соч. С. 181.

года: весна, лето, осень, зима; любовь; разлука; странствие; приветствие (поздравление); плачи (песни скорби); разные песни.

Обращает на себя внимание обилие текстуальных заимствований, носящих характер аллюзий и реминисценций – прием, широко использовавшийся в классической японской словесности (см. примечания к Предисловию Ёсимоти). Японские авторы не прибегают к контаминации, текстуальные заимствования трансформировались применительно к новым контекстам.

Китайское влияние сказалось и в структуре, в композиции Предисловий, в сходстве вводных частей, в наличии исторического очерка, подводящего к хвале ныне правящего монарха. Особенно бросается в глаза раздел о предшествующем упадке поэзии, присутствующий как в Предисловии Чжун Юна к его "Категориям", так и в обоих Предисловиях к "Кокинвакасю" (у Цураюки это период, предшествующий подготовке "Кокинвакасю"). В обоих случаях поются дифирамбы гениям поэзии древности (у Цураюки и Ёсимоти – это Хитомаро и Акахито).

Сказалось китайское влияние и в методике литературной критики. Исходный момент этой критики – сопоставление и противопоставление формы и содержания. В китайском прототипе это цветы и плоды, у Ёсимоти *тэй* и *омомуки*, у Цураюки – *котоба* и *кокоро*.

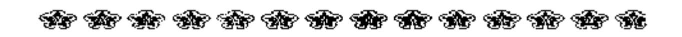
Аналогично китайским образцам, авторы Предисловий, давая свои оценки творчеству от-

дельных поэтов, часто указывают на их предшественников в области творческой манеры или стиля.

Особенно наглядно, пожалуй, проявлялось китайское влияние в области стиля. Цураюки и Ёсимоти унаследовали цветистый метафорический стиль повествования, который так характерен для китайской литературной критики. Вот как представлено, например, творчество поэта IX в. Содзё Хэндзё у Ёсимоти: "... Кадзан-но Содзё... Владел он слогом, и в облике песен был искусен. Но если слова его – цветы, то плодов они приносили мало. Его песни – что красавица на картине: глядя на нее, лишь зря тревожишь свое сердце...".

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть важную роль, которую сыграли китайские заимствования в становлении японской литературной мысли, в том числе литературной критики. Однако, оттолкнувшись от этих влияний, японская литературная теория развивается далее по своим собственным внутренним законам. И оба Предисловия к "Кокинвакасю" представляют собой цельные, оригинальные произведения литературной мысли.





ПРИМЕЧАНИЯ

КИ-НО ЦУРАЮКИ

КОКИНВАКАСЮ. КАНАДЗЁ (СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Ки-но Цураюки (872–945) – крупнейший японский поэт и теоретик поэзии эпохи раннего средневековья (конец IX – середина XI в.). Как литература эпохи Хэйан (названной так по имени столицы государства и его культурного центра, IX–XII вв.) была наиболее ярким проявлением культуры той эпохи, так и Цураюки был одним из виднейших творцов и теоретиков этой литературы. Многие годы творческой работы посвятил он утверждению в родной литературе самобытного начала, разработке теории японского стихосложения на основе глубокого изучения законов китайской поэтики и стилистики, уже достаточно высоко развитых к тому времени, когда японская литература появилась на свет. Авторитет Ки-но Цураюки в оценке творчества поэтов – его современников был поистине непререкаем более чем в течение тысячелетия.

Ки-но Цураюки прожил долгую жизнь, в которой были монотонность и пышность придворной службы, самозабвенные пиры с друзьями, взрывы поэтического вдохновения и годы раздумий над сущностью и путями японской песни. Но жизнью поэтов и вообще литераторов в те поры интересовались мало. В придворных документах фиксировалось лишь продвижение Цураюки по служебной лестнице, участие его в поэтических турнирах, в составлении стихотворных антологий. По меткому замечанию В.Н. Горегляда, "прямые свидетельства о жизни крупнейшего поэта, ученого и писателя легко умещáются на одной странице литературного справочника"[1].

Материалы для жизнеописания Ки-но Цураюки можно извлечь почти исключительно из его произведений. Это же касается и других выдающихся японских поэтов. Некоторые из этих сведений сохранились на уровне коротких рассказов и анекдотов, случайно попавших в другие произведения литературы. В то же время без малого в 20 лет во всем своем блеске развернулся его талант поэта, получив признание самых ревнивых ценителей, а к 40 годам он числился среди первоклассных теоретиков поэзии и ее критиков. Уже в те времена он становился воплощением хэйанской поэзии и культуры этого золотого века в целом.

---

[1] *Горегляд В.Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983. С. 9.

Впервые русский читатель узнал о Цураюки из книги Н.И. Конрада “Японская литература в образцах и очерках”[2]. Об отце поэта Ки-но Мотоюки мало что известно. Одно его стихотворение есть в “Кокинвакасю”. Согласно придворной табели о рангах, он имел всего лишь шестой ранг. Мать была музыкантшей и преподавала девочкам танцы при дворе.

По прямой линии отдаленные предки Цураюки посвящали себя воинскому ремеслу. Род Ки возводил свое начало к легендарному воину Такэноути-но Сукунэ. Большинство же родственников были либо музыкантами, либо учеными, либо также поэтами. Так, прадед Цураюки, Окимити, стал главой придворного музыкального ведомства – “Гагакурё”. Потомки Окимити занимались науками и искусствами, прославились стихотворными талантами. Один из близких родственников Цураюки Ки-но Хасэо (845–897), поэт, писавший по-китайски, имел звание “доктора стилистики” (*мондзё хакасэ*) и слыл авторитетнейшим ученым своего времени, а сын его Ёсимоти (ум. в 919 г.) стал автором одного из Предисловий к “Кокинвакасю” (но об этом позже в своем месте). Таким образом, литературная деятельность и изучение японской и китайской поэзии в конце IX в.

---

[2] *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.

стали общепризнанным фамильным занятием дома Ки.

Существует предположение, что название рода произошло оттого, что его представители были потомственными управителями провинции Ки. В свое время ветвь рода Ки, к которой принадлежал Цураюки, занимала третье по важности место после родов Фудзивара и Отомо. Однако ко времени рождения Цураюки род оскудел, и его представители могли рассчитывать не более чем на шестое, в крайнем случае пятое место в придворной табели о рангах. Сам Цураюки лишь в конце жизни получил пятый ранг.

Цураюки получил прекрасное домашнее образование, изучая теорию стихосложения, китайскую классику, в том числе историю и литературу. Для Акокусо (детское имя Цураюки) давались уроки в доме его деда, серьезного специалиста в области китайской классики. Его заставляли заучивать наизусть по-китайски целые главы из “Бесед и суждений” Конфуция, “Записей историка” Сыма Цяня (II–I вв. до н.э.), “Книги о сыновней почтительности”, стихотворения крупнейших поэтов Китая, читать трактаты по стихосложению, изо дня в день упражняться в каллиграфии. (Из таких заучиваний и состоялось традиционное образование в китайском духе, принятое тогда в аристократической среде.)

В день инициации мальчику дано было имя “Цураюки” – “Проходящий насквозь”. Некоторые биографы, однако, считают, что выражение

это заимствовано из “Бесед и суждений” Конфуция, где сказано: “Мой путь (дао) одним пронизан”, и в этом случае его можно толковать как “Пронизанный одним”, т.е. “целеустремленный”, что как нельзя более подходило молодому поэту и ученому.

Когда Цураюки исполнилось 20 лет, его определили учиться в придворный университет (“Дайгакурё”), где помимо “китайских наук” и пр. важное место занимало изучение ритуала.

Получив, таким образом, прекрасное образование, Цураюки, как можно предполагать, однако, начал свою придворную службу с самых низших чинов и лишь к 36 годам был назначен на пост главного хранителя придворной библиотеки, а в конце жизни был введен в должность куратора посольств и монастырей.

За свою жизнь Цураюки сложил много талантливых поэтических произведений. Только в “Кокинвакасю” ему принадлежит 114 песен. Его произведения неизменно включались и в последующие поэтические собрания.

Цураюки был поэтом не только талантливым, но и многогранным, чрезвычайно разнообразным. Он был искусен во всех поэтических жанрах, его песни отличаются высоким поэтическим искусством, отточенностью стиля, разнообразием технических приемов, блеском риторики. При этом он часто обращался к традиции, к народным мотивам, используя приемы древнеяпонской поэзии в сочетании с новейшей техникой.

Диапазон его простирался от изысканной рафинированной поэзии своего времени до народных сюжетов в стиле пасторали, как, например,

Куда это красавицы пошли,
Призывно рукавом махая
Белотканым?
Не в Касуга ли на поля
За молодою зеленью?

В этой песне он воспел сельских девушек, пришедших на столичные поля Касуга весною собирать молодые побеги растений (одно из любимых занятий как в народе, так и в придворной среде).

Он был признан одним из "Шести бессмертных" поэтов IX – начала X в. и вошел в число "тридцати шести бессмертных" японской поэзии древности и средних веков.

Несколько сот его стихотворений сохранились в официальных антологиях, в сборниках, составленных по результатам поэтических турниров, и на старинных раздвижных ширмах (*бёбу*), так называемых *бёбу-ута*. Песни на ширмах считались особым жанром поэтического искусства, слагать которые доверялось только маститым поэтам.

"Оскудение рода" не помешало Цураюки быть приближенным ко двору в качестве признанного поэта, быть приглашенным на императорские прогулки и "высочайшие выезды" (*миюки*), где принято было слагать стихи. Он принимал участие во всех самых престижных поэтиче-

ских турнирах, как, например, “Турнир годов Кампё” (время правления императора Уда), “Турнир 913 г. во дворце Тэйдзи-но ин” (резиденция императора Уда после отречения) и др. Сложил он немало прекрасных стихотворений на маленьком, но очень известном турнире на выезде императора на прогулку к реке Ои в 907 г., в котором принимали участие талантливейшие поэты того времени. Он вел дневник турнира и написал Предисловие к нему. Еще раньше ему было поручено императором Дайго составить поэтическую антологию “Кокинвакасю” – вместе с поэтами Ки-но Томонори, Осикоти-но Мицунэ, Мибу-но Тадаминэ, возглавить редакционную коллегию и написать Предисловие к этой антологии, которая стала одним из наиболее значительных памятников классической японской литературы. В 935 г. также по указу императора Дайго им была составлена вторая поэтическая антология – “Синсэн вака” (“Заново отобранное собрание японских песен”). И Предисловие к новой антологии также написал Цураюки.

Цураюки заложил важные основы развития теории поэзии *вака*. В рамках Предисловия к “Кокинвакасю” он разработал концепцию гармонии формы песни, ее “облика” (*сугата*) и содержания – “души” (*кокоро*). Прекрасному содержанию должна соответствовать не менее прекрасная форма, – учил поэт. Ему принадлежит также разработка первой научной класси-

фикации песен, в которой он отталкивается от классификации, представленной в древнекитайской "Книге песен" "Шицзин" и выработанной на основе изучения китайского фольклора XI–VII вв. до н.э. Параллельно ученый поэт дает литературно-критический разбор творчества Роккасэн – "Шести гениев поэзии", или, точнее, "Шести бессмертных", представленных в "Кокинвакасю" – Аривара-но Нарихира, Оно-но Комати, Содзё Хэндзё, Отомо-но Куронуси, Кисэн-хоси, Фунъя-но Ясухидэ.

Цураюки внимательно следил за развитием литературной практики и сообразовывал с ней свои литературно-теоретические идеи. Характерны в этом отношении его Предисловия к "Турниру у реки Оикава" и особенно Предисловие к "Синсэн вака", где он замечает, что излишнее увлечение поэтической риторикой и техникой, наблюдаемое в период после "Кокинвакасю", нанесло ущерб "душе" песни, ее содержанию. В связи с этим ученый поэт с ностальгией пишет о "старых" песнях с их "глубокою душою".

Ки-но Цураюки много сделал для внедрения в японскую письменность слоговой азбуки кана, введенной буддийским проповедником Кукаем (Кобо-дайси, 744–835) в дополнение к японизированному китайскому письму. Этим он способствовал расширению сферы литературы, в первую очередь за счет так называемой "литературы женского потока". Многие женщины из аристократических домов не имели такого полно-

ценного “китайского образования”, как мужчины. Теперь они получили доступ к этой литературе, благодаря чему было много создано литературных шедевров, возникли даже целые новые жанры, например, жанр лирического дневника. Это дало мощный стимул развитию национальной литературы.

Цураюки успешно пробовал себя и в художественной прозе. Ему принадлежит “Дневник путешествия из Тоса” (“Тоса никки”, 935), провинции, где он отслужил четыре года наместником и теперь возвращался в столицу. Писание дневников было уделом женщин, но Цураюки успел овладеть “женским письмом” еще в детстве, когда посещал уроки музыки и танца, которые проводила во дворце с девочками его мать-музыкантша.

Дневник Цураюки сыграл немалую роль в развитии художественной прозы и возникновении новых литературных жанров.

Впервые перевод Предисловия Ки-но Цураюки на русский язык был выполнен А.Е. Глускиной в 1927 г. Однако перевод этот был не полным и, несмотря на очевидные достоинства, недостаточно отразил некоторые важные особенности и принципы японского оригинала. Поэтому, учитывая то значение, которое имеет Предисловие Цураюки в истории средневековой японской, да и вообще восточной эстетической мысли, мы предлагаем его новый перевод.

* * *

Перевод выполнен по изд.: Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Токио, 1989. Т. 7 (далее – НКБД).

[1] ...вака... – Японская национальная поэзия именовалась *вака* в отличие от *канси*, стихов, слагаемых на китайском языке и в подражание китайской поэзии.

[2] *Ямато* – древнее название Японии, а затем – главной ее провинции. Песни – *ута* – синоним *вака* (изначально японские стихи "пелись").

[3] *...листьев-слов.* – *Котоба* ("слово") состоит из иероглифов *кото* – "слово" и *ха* – "лист" (в составе сложного слова – *ба*). Существует и метафора *кото-но ха* – "листья слов".

[4] *Песня зародилась...* – Слова Цураюки о том, что песня возникла тогда же, когда появились небо и земля, носят следы влияния китайской теории происхождения словесности (*вэнь*), изложенной, в частности, в "Шицзине" ("Книге песен"), одной из священных книг древнего Китая.

[5] *...женское и мужское божества.* – Это богиня Идзанами и бог Идзанаки, которые, согласно мифу, изложенному в "Записях о деяниях древности" ("Кодзики", 712), спустившись с плавучего небесного моста, приняли человекоподобный облик. Это боги-прародители синтоистского пантеона.

[6] *...вечнокрепких ...* – Вечнокрепкое – постоянный эпитет *макура-котоба* к слову *ама*(*амэ*) – "небо", а также к словам "солнце", "луна", "облако".

[7] *...Ситатэру-химэ.* – Здесь не совсем ясно. Цураюки пишет, что песни, дошедшие до "поздних времен",

сложены были на небесах и пошли они от богини Ситатэру-химэ, которая, однако, принадлежала к сонму богов Земли.

[8] *Амэвака-хико.* – Бог Амэвака-хико был послан на Землю для усмирения тамошних "буйных" богов. Обратно не вернулся, женившись на богине Земли Ситатэру-химэ.

[9] *...красота его отражалась и сверкала на горах и в долинах.* – Старший брат богини Ситатэру-химэ славился своей красотой, которая воспета в песнях двух первых исторических памятников "Кодзики" и "Нихон сёки" ("Анналы Японии", сокращенно "Нихонги").

[10] *...песни эбису.* – Эбису – так называли древние японцы аборигенов японских островов – айну. Позже в это слово стали вкладывать значение "варвары". Есть версия, что Цураюки, охарактеризовав древнейшие песни как "песни эбису", ошибочно прочел соответствующий иероглиф в тексте "Нихон сёки", где он употреблен в значении *хина*, т.е. "деревня", "окраина". В "Нихон сёки" эти песни характеризуются как "песни окраин", а сам стиль как хина-бури, т.е. "деревенский", "провинциальный".

[11] *На земле, рудою богатой...* – Рудою богатой (*араганэно*) – эпитет *макура-котоба* к слову *цути* – "земля". *Араганэ* – букв. "необработанный металл".

[12] *В век богов ...* – Век богов по японской мифологии насчитывал семь поколений. Затем, после бога Сусаноо, наступил век людей (см. ниже).

[13] *...разрушителей скал ...* – "Сотрясающий (разрушающий) тысячи скал", "всесокрушающий" – *тихаяфуру* – постоянный эпитет к слову *ками* – "бог", а также к сложным словам, начинающимся со слова *ками.*

[14] *...так, как есть...* – т.е. не прибегая к художественным образам и тропам. Цураюки был поклонником сложной поэтической техники. Поэтому песни, "просто" излагающие впечатление о том, что поэт "видит" и

"слышит", представлялись ему примитивными. Душа слова (*кото-но кокоро*) – это смысл слова. Цураюки считал, что смысл песен трудно было понять из-за того, что древние певцы не знали поэтического мастерства.

15 *... тридцать и один слог...* – Песня Сусаноо (приводится дальше) считается первой песней *танка* (пятистишия с определенным чередованием пяти- и семисложных стихов), насчитывающей в целом 31 слог.

16 *... со своей женой...* – Имеется в виду девушка по имени Кусинада-химэ, которую Сусаноо спас от страшного змея, обитавшего в Идзумо (провинция, "земля", где в то время обитал и "действовал" Сусаноо). Змей постоянно уносил и пожирал там людей. Спасенную девушку Сусаноо взял в жены.

17 *... облака восьми разных цветов...* – или восьмицветные облака. Цураюки ошибочно толкует слово *якумо* как "разноцветные облака". Выражение *якумо тацу* – "множество облаков поднялись" – постоянно связывается с названием страны Идзумо по иероглифам, прочитывающимся как "исходящие облака".

18 *... эры правления микадо...* – Имеется в виду эра правления императора Нинтоку.

19 *Когда Осасаги-но микото...* – Осасаги – имя императора Нинтоку до вступления на престол. В течение трех лет Осасаги ожидал решения, кто будет престолонаследником: он или его младший брат Удзи-но Ваки Ирацуко. И только после смерти брата его известили, что императором будет он. Известием и послужила песня о заливе Нанива. Вани, которому приписывается песня, – корейский ученый и поэт, приближенный Нинтоку. Песня Вани приводится в следующем разделе (примеч. 25).

20 *... дева-унэмэ...* – Унэмэ – девушки из провинции, обычно из семей местной знати, служившие императору во время трапезы, при выездах, на празднествах

и т.п. Умели петь, такцевать, слагать стихи. Песня девушки:

И горы Асака –
"Мелкой" – все же тень видна
В колодце среди гор.
Но что сердцем мелок ты,
Вовсе я не думала!

Манъёсю, № 3807

Кадзураки-но Ookими – это (предположительно) поэт Татибана-но Мороэ, творчество которого представлено в "Манъёсю".

[21] *...вака-но сугата*. – *Сугата* – букв. "облик", "форма". Здесь слово употреблено в значении вида, разновидности песни.

[22] *...песен шесть видов* (*сама*). – *Сама* – букв. "образ", художественный облик песни, ее стиль, вид, жанр. Часто употребляется как синоним *сугата*.

[23] Под *соэута* Цураюки понимает песню-иносказание. *Соэру* – букв. "дополнять", "сопровождать". Такая песня, помимо буквального, имеет еще и другой, скрытый смысл. Так, в песне, поднесенной императору Осасаги-но микадо, речь идет, казалось бы, о цветах и весне, но на самом деле подразумевается инаугурация Нинтоку.

[24] *Зимний сон миновал*. – "Зимний сон" – *фуюкомори*, букв. "прячущаяся на зиму", постоянное определение *макура-котоба* к слову "весна".

[25] *...расцвели цветы*. – Наступила весна, расцвели цветы, т.е. пришло время для скорейшей инаугурации.

[26] *Кадзоэута* – от слова *кадзоэру* – "считать", "перечислять". В песне, приведенной в пример, не один мотив, а как бы "перечисляются" несколько: вначале речь идет о восхищении цветами, а потом – о птице, не ведающей о том, когда ее настигнет стрела охотника.

Связь между этими двумя мотивами не просматривается. За внешним смыслом, отраженным в переводе, "между строк" скрыты названия трех птиц и игра слов с понятием "подстрелить", "ранить стрелой". Трудно согласиться с Цураюки, что эта песня подходит под рубрику *тадагото ута* (см. далее примеч. 32): употребленные в ней сложные технические приемы трудно отнести к "простым словам".

[27] *Надзураэ-ута.* – Букв. "песня (использующая) сравнение" (от слов *надзурау, надзораэру* – "сравнивать", "метафоризировать", "подражать").

[28] *...пример и не очень подходит.* – Приводимый пример не иллюстрирует прямого сравнения, о котором говорит Цураюки ("подобно тому, как...", "так же, как..." и т.п.), а может быть отнесен (впрочем, как и следующий) к косвенному сравнению. В нем используется омонимическая метафора (*какэкотоба*) и ассоциация слов (*энго*). Иней "ложится" – *оку*; а это *оку* ассоциируется с омонимом *оку* – "вставать" (ты "встанешь", т.е. "уйдешь"). Песня завершается метафорой: "сердце от тоски будет таять". Слово "таять" здесь употреблено по ассоциации с "инеем", т.е. является *энго* к слову "иней".

[29] *Маткою вскормленный, червь шелковичный...* – Развернутое сравнение с шелковичным червем, закрытым в коконе, представляет собой зачин *дзё*, вводящий в текст слово *ибусэси* – "беспросветный", относящееся к душевному состоянию субъекта. Пример *надзураэ-ута* – не совсем подходящий, поскольку сравнение, представленное в нем, является тоже косвенным. Песня есть в "Манъёсю" (№ 2991).

[30] *В них нет никакого скрытого смысла.* – Цураюки, объясняя значение *татоэ-ута*, видимо, приравнивает эти песни к тем, которые в рубрикации "Манъёсю" обозначены как песни, выражающие задуманное в образах природы (*моно-ни ёсэтэ кокоро-о нобу ута*).

Однако, поскольку в "Манъёсю" многие из песен, сосредоточенные под упомянутой рубрикой, используют метафору, то практически они близки к *надзураэ-ута*. Если же судить по приведенным примерам, то речь идет, видимо, о разных типах сравнения. В отличие от *надзураэ-ута*, пример *татоэ-ута* демонстрирует обычное, прямое сравнение.

31 *И дым... в сторону отнесло.* – Песня № 708 из раздела "Песни любви" "Кокинвакасю". Цураюки наглядно и убедительно демонстрирует различие между *татоэ-ута* и *соэута*. Пример последней содержит скрытый смысл: "дым от сильного ветра в сторону отнесло" фактически означает, что из-за внешних препятствий чувства любимой склоняются к другому человеку. Таким образом, можно сделать вывод, что под *соэута* подразумевается иносказание, аллегория; под *надзураэ-ута* – косвенное или скрытое сравнение и под *татоэ-ута* – сравнение обычного характера. Соответственно под *кадзоэ-ута* следует, очевидно, понимать перечисление предметов-тем (*моно*) в сочетании с игрой слов и всякого рода словесными ребусами (*моно-но на*).

32 *...Слова людские можно было б слушать!* – Песня из раздела "Песни любви" "Кокинвакасю" (№ 711). *Тадагото-ута* (*тадагото* – букв. "простое", "обычное" слово) – песня, использующая обычные слова, без каких-либо образов и тропов. Значение термина близко, по-видимому, содержанию рубрики "Манъёсю" *тада кокоро-о нобу ута* – песни, в которых автор просто излагает свои мысли (не прибегая к образам природы и тропам).

33 *...И с деревьев не осыпались лепестки!* – До сих пор Цураюки классифицировал песни по средствам выразительности. Однако термин *томэ-ута* идет от содержания, и это заставляет предположить, что в термин *тадагото* он мог – помимо смысла "обычное", "простое слово" – также вкладывать и смысл "обычное

(простое) дело"... По-японски *кото* (в составе сложного слова *гото*) может означать и "слово", и "дело". Таким образом, второй пример на тему любования вишней тоже иллюстрирует *тадагото-ута*. Автор песни – Тайра Канэмори.

[34] *...нельзя считать приветственной.* – *Иваи-ута* (приветственные песни) – единственная рубрика песен, выделенная по жанру. Источник первой из приведенных в рубрике песен не известен.

[35] *...Жить тысячи веков ему желаю.* – Эта песня принадлежит перу Сосэй-хоси и сложена на 40-летие высокого сановника из дома Фудзивара от имени его младшей сестры. Песня помещена в "Кокинвакасю" (№ 357) в рубрику *Иваи-ута* ("Приветственные песни"). Пример хорошо отражает содержание рубрики. В ней собраны не столько панегирики как таковые, но в большинстве своем песни приветственно-поздравительные, сложенные к юбилейным датам.

[36] *...можно ли все песни разделить на шесть видов?* – Такое заключение логично, принимая во внимание постоянно выражаемую автором Предисловия неуверенность в соответствии приводимых примеров выдвинутым принципам классификации. Цураюки, по существу, "подгонял" структуру японской песни под классификацию "Шицзина".

[37] *...подобно дереву, зарытому в землю...* – Зарытое дерево (*уморэги*) – обычно полусгнившее дерево, оказавшееся под водой или же оставшееся в земле и превратившееся в каменный уголь. Служит эпитетом *макуракотоба* к слову "безвестность", "незнание".

[38] *..в серьезных собраниях...* – Под серьезными собраниями разумеются поэтические турниры и другие собрания в присутствии императора.

[39] *...травы степной сусуки.* – *Сусуки* – мискант – злаковое растение, род степной травы типа ковыля. Будучи неприметным, цветок *сусуки* используется как посто-

янный поэтический образ неприметного, незначительного.

40 *...подходящие ко времени и событию.* – Это и последующие указания рисуют ситуацию, идеальную для сложения песни.

41 *...бродили по неведомым горам и полям.* – В этой и следующей фразе речь идет, по существу, о песнях типа *надзураэ-ута* или *соэута.*

42 *...о камушке мелком и огромной горе Цукуба...* – Если до сих пор говорилось о сложении песен в высоких собраниях, где присутствовал император, то теперь речь идет о простых смертных и обычных жизненных ситуациях. Образы "мелкого камушка" и "Цукуба-горы" встречаются в величальных (приветственно-поздравительных) песнях и служат у Цураюки символом этого жанра.

"Мелкий камушек" входит в структуру образа долголетия в песне:

Пусть господин мой
Тысячи, миллионы лет живет,
Покуда мелкий камень
Скалой не станет,
Мхом не порастет.

Кокинвакасю, № 343,
автор не известен

Сень "Цукуба-горы" часто служит образом-символом государственных милостей:

У горы Цукуба тень
Широко раскинулась,
На все стороны.
С сенью же твоей
Можно ль что-нибудь сравнить?

Кокинвакасю, № 1095.
Из "Песен восточных провинций"

[43] *...вспоминая дым над горою Фудзи...* – Например, в песне № 584 "Кокинвакасю" огонь любви, пылающий в груди поэта, он сравнивает с "вечным огнем" вулкана Фудзи ("Песни любви"). В аналогичном контексте употребляется этот образ и в песне № 1028 ("Песни разной формы").

[44] *...слушая голоса цикад... тосковали о друге...* – Цикады, живущие на соснах (*мацумуси*), – слово чисто поэтическое. В обычном, в том числе и современном языке употребляется *судзумуси*. Осенние цикады символизируют тоску, одиночество. Например:

Вспоминаю с тоскою тебя:
Дом, когда-то родной,
Травою зарос.
И печально звенят на сосне
Голоса цикад.

Кокинвакасю, № 200,
автор не известен

Монотонные голоса цикад наводили тоску. А слово *мацу* – "сосна", входящее в их название, ассоциировалось с *мацу* – "ждать", создавая образ бесплодного ожидания.

[45] *...вместе с ... соснами в ... Суминоэ.* – Образ двух древних сосен в Суминоэ встречается в подобных контекстах в песнях "Кокинвакасю" (№ 905, 906, 908, 909). Сосны эти очень древние и поэтому давно знакомые, символизируют старость, супругов, стареющих вместе.

[46] *...вспоминая о Горé мужа...* – Гора мужа (Отокояма) – символ мужественности, отваги; употребляется в контексте воспоминаний об ушедших годах мужской силы и отваги. В таком смысле встречается, например, в песне "Кокинвакасю" (№ 889).

47 *...к "девичьей красе" – цветку валерианы ...* – "Девичья краса" (*оминаэси*) – цветок валерианы, обычно символ осени. У Содзё Хэндзё есть песня:

Цветы валерианы в расцвете
Выстроились в полях,
Красой своей будто гордясь
Друг перед другом.
Цвести только раз – их удел.

Кокинвакасю, № 1016

48 *... шорох листьев, падающих с дерев.* – На эти темы много песен в разделах "Кокинвакасю" об осени. Образы опадающих листьев символизируют непостоянство, мимолетность красоты, как и опадающие цветы вишен в конце весны. Все упоминаемые далее мотивы в той или иной степени тоже "обслуживают" тему непостоянства – *мудзё*.

49 *...снега на голове и волн на их лицах.* – Снег и волны – постоянные метафоры седины и морщин (например, в песне "Кокинвакасю", № 460).

50 *...росу на траве и пену на глади волн...* – Роса и пена – постоянные метафоры непрочности всего земного ("Кокинвакасю", № 827, 860).

51 *...о покрытых волнами соснах ...* – Образ волн, перекатывающихся через покрытые соснами горы в дальней стороне, используется влюбленными в клятвах верности: ..."скорее волны перекатятся через горы, чем я тебе изменю" ("Кокинвакасю", № 1093).

52 *...о ручейках, текущих в долинах.* – Прийти и зачерпнуть воды из мелеющего ручейка в долине значит не оставить друга в беде; символ верности ("Кокинвакасю", № 887).

53 *...желтеет снизу куст хаги...* – Куст *хаги*, который зацветает осенью мелкими белыми цветочками и начи-

нает желтеть снизу, – образ осенней тоски, грустного одиночества ("Кокинвакасю", № 220).

[54] *...взмахнет крылами кулик...* – В "Кокинвакасю" есть песня (№ 761), написанная от лица женщины, которая напрасно поджидала до утра своего возлюбленного, прислушиваясь к взмахам крыльев кулика за окном.

[55] *...горести жизни в этом мире.* – Здесь горести жизни обозначены словом *фуси* ("коленце бамбука"), которое ассоциируется со словом *укифуси* ("горестные перипетии"). Кроме того, само по себе короткое коленце бамбука символизирует краткость человеческой жизни ("Кокинвакасю", № 958).

[56] *...вспоминая воды Ёсино-реки.* – Воды Ёсино-реки, как и течение реки вообще, символизирует быстротечность жизни ("Кокинвакасю", № 828).

[57] *...дым... над горой Фудзи...* – Образы дыма над горой Фудзи, который перестал полниматься ("Кокинвакасю", № 534, 1028), и перестроенного моста через реку Нагара в провинции Цу ("Кокинвакасю", № 826, 890, 1051) иллюстрируют закон всеобщего непостоянства. Мост существовал с древних времен, его хорошо знали и воспринимали как нечто вечное, незыблемое. Поэтому перестройка моста была воспринята как крушение надежд на что-либо постоянное в этой жизни. Н.И. Конрад весьма точно определил эти два образа как "образы последней обманутой надежды". Образы "последней обманутой надежды" имеют единичное употребление – как и образы обмелевших ручейков, волн, перекатывающихся через поросшие соснами горы, "взмахов крыльев кулика" и некоторые другие. Большинство же поэтических образов, приведенных Цураюки в типичных для них контекстах, являются постоянными, хотя, разумеется, далеко не исчерпывают круга мотивов хэйанской поэзии.

[58] *...понимали душу песни.* – Цураюки нарочито идеализирует эпоху Нара (710–784) в назидание своим совре-

менникам. Под "душой песни" (*кокоро*) он, возможно, подразумевает здесь не содержание ее, как обычно, но скорее песню как таковую, ее сущность.

59 *Какиномото-но Хитомаро* – один из крупнейших поэтов эпохи Нара (конец VII – начало VIII в.). Особенно прославился он "длинными песнями" – *нагаута*, имеющими характер баллады или оды. Биографические данные о поэте весьма скудны. Однако из тех немногих сведений, что дошли до нас, известно, что был он отнюдь не министром третьего ранга, а занимал скромную должность при дворе и умер вдали от столицы, в провинции Ивами, где провел последние годы жизни.

60 *...виделись властителю Нары парчою.* – Властитель Нары – Нара-но Микадо, или Хэйдзэй-тэнно (император Хэйдзэй); Хэйдзэй – старое название Нары; парча – постоянная метафора осенних листьев.

61 *Ямабэ-но Акахито* – поэт первой половины VIII в. Особенно прославился хвалебной песней, посвященной горе Фудзи. Сведений о поэте почти нет; известно лишь, что он занимал незначительные должности при дворе, много странствовал по стране и большинство своих песен сложил в пути. Цураюки оценивает искусство Акахито словом *таэ* – "превосходное". Это слово далее превращается в оценочный термин, обозначающий высшую степень искусства.

62 *Осенние листья...* – песня из "Кокинвакасю" (№ 283). Она вошла также в лирическую повесть "Ямато моногатари" (эпизод № 151).

63 *Сливы цветов...* – Авторство Хитомаро не достоверно ("Кокинвакасю", № 334).

64 *Рассвет...* – "Кокинвакасю", № 409.

65 *Весною в поле...* – "Манъесю", № 1424.

66 *В заливе Вака...* – "Манъёсю", № 919.

67 *...десять ...правлений сменилось.* – Отсчет, видимо, ведется от инаугурации Хэйдзэй-тэнно до пятого года

Энги – эры правления императора Дайго-тэнно (905). За это время сменилось 10 императоров.

[68] *...судить о них.* – В "Манадзё" Ёсимоти, втором Предисловии к "Кокинвакасю", помещаемом обычно в заключении антологии, в этой части говорится о поэтах Оно-но Такамура и Аривара-но Юкихира.

[69] *...близких к нынешним временам.* – За 30–50 лет до составления "Кокинвакасю". Из поэтов, упоминаемых Цураюки и получивших титул Роккасэн ("Шестеро бессмертных" поэтов середины IX в.), не все адекватно представлены в "Кокинвакасю".

[70] *...Содзё Хэндзё.* – Внук императора Камму. Мирское имя – Ёсиминэ-но Мунэсада. Ушел из дома и принял постриг в 850 г. в связи со смертью императора Нимме, приближенным которого он был, и по причине разногласий с его преемником императором Монтоку. Считался большим авторитетом в буддийской среде. В частности, ему, одному из немногих, было разрешено въезжать в паланкине в ворота императорского дворца. Это разрешение Хэндзё получил после своего торжественного чествования по случаю 70-летия. Был дружен с принцем Цунэясу-но Мико (принц Уринъин – по названию храма Уринъин), который был его наставником в поэзии. Незадолго до своей смерти принц Цунэясу передал ему свой храм Уринъин. В "Кокинвакасю" 17 его песен. Творчество Хэндзё своеобразно. У него есть песни как лирического, так и юмористического характера. Использовал он и сложные приемы в духе времени – типа *какэкотоба* и *энго*, и в определенном смысле его поэзия может служить воплощением эстетики формы, характерной для большой группы хэйанских поэтов второй половины IX – начала X в. (явление, характерное и для ряда других раннесредневековых элитарных поэтических структур). Однако для многих его песен характерно "снижение" стиля эстетики формы. В этом стиле со-

ответствующий пласт его творчества можно рассматривать как источник поэзии *хайкай* и *хайку*.

71 *Он владел слогом, но в песнях его мало истинного.* – *...Владел слогом – ута-но сама*, букв. "образом песни", здесь имеются в виду стиль, форма песни. Цураюки полагает, что песни Хэндзё не "брали за душу", так как не отражали подлинной сути вещей (*кото-но кокоро*).

72 *Если это – сплетенные бледно-зеленые нити...* – "Кокинвакасю", № 27.

73 *О, листья лотоса!* – "Кокинвакасю", № 165.

74 *О, девичья краса...* – "Кокинвакасю", № 226.

75 *Аривара-но Нарихира* – крупнейший из "Шести бессмертных". Внук императора Хэйдзэй по отцу и императора Камму по матери. В 826 г. получил фамилию Аривара – вместе со своими братьями Юкихира и Морихира. Имел почетное звание (титул) *асон* (второе по значимости у высшей аристократии). Нарихира – человек-легенда. Его называли японским Дон Жуаном и приписывали ему авторство лирической повести "Исэ моногатари", повествующей в стихах и прозе о похождениях некоего аристократа. Возможно, Аривара-но Нарихира – один из прототипов "блистательного Гэндзи", главного героя романа "Гэндзи моногатари".

Под словом "чувство" понимается лирическое (эмоциональное) содержание песни. Поскольку поэзия *вака* лирична, то ее содержанием являются эмоции, чувства, вызванные тем, что поэт "видит и слышит". Цураюки имеет в виду "богатое содержание" песен Нарихиры, которое поэт, однако, в значительной части выражает не в "словах", а в подтексте (*ёдзё*).

76 *Иль в небе нет луны?* – "Кокинвакасю", № 747. Песня сложена по случаю посещения дома возлюбленной, которая годом раньше уехала из него, ничего не сообщив поэту.

[77] *Как посмотрю, луной любуются...* – “Кокинвакасю”, № 879. Существовало поверье, что на луну смотреть – плохое предзнаменование. Нарихира обыгрывает связь понятий “луна” и “старение человека”: летосчисление тогда велось по лунному календарю, и чем больше лун (месяцев) видел человек, тем ближе становилась старость. Не обошлось здесь, видимо, и без влияния одного из стихотворений знаменитого китайского поэта Бо Цзюйи.

[78] *Бессонной ночи греза...* – “Кокинвакасю”, № 644. Песне предпослано посвящение (*хасигаки*): она сложена после любовного свидания и послана возлюбленной. Ночь любви поэт сравнивает с грезой, мимолетность которой еще более чувствуется потом, когда он дремлет, оставшись один.

[79] *...торговец, разодетый в дорогие шелка.* – Торговец – метафора “содержания”, “сути” песни, а дорогие шелка – метафора “облика” (*сугата*) песни Ясухидэ, ее словесного оформления.

[80] *Только подует...* – “Кокинвакасю”, № 249.

[81] *В густой траве...* – “Кокинвакасю”, № 846. Государь Фугакуса – император Ниммё, похоронен в местности Фукагуса. Нарицательное значение топонима Фукагуса – “густая трава”.

[82] *Монах Кисэн... Слова его песен... не ясны...* – В “Манадзё” дается совершенно другая оценка: “Слог его песен утончен...”.

[83] *Приют мой – от столицы вдалеке.* – “Кокинвакасю”, № 983. Название “Удзи” ассоциируется с *уси* – “безрадостный”, “постылый”. Слово часто употребляется в сочетании со словом *ё* – “мир”, “свет”; *ё-о уси* – “усталость”, “желание удалиться от мира”.

[84] *Оно-но Комати... шла... по стопам... Сотоори-химэ.* – Оно-но Комати – одна из талантливейших поэтов. Слыла красавицей с обширной любовной биографией. Сотоори-химэ – древнейшая поэтесса Япо-

нии (VI в.), наложница императора Ингё (512–553). В “Кокинвакасю” включена ее любовная песня – под № 1110. Считается родоначальницей “стиля страстной женщины”. Характеристика Оно-но Комати как последовательницы знаменитой Сотоорихимэ свидетельствует о том, что Цураюки, как и Ёсимоти, оценивает ее поэзию как чувственно-эмоциональную. Оба критика отмечают “очарование” в песнях Оно-но Комати и в то же время ее “бессилие”. Основная тема ее поэзии – любовь, песни полны излияния страстных чувств и в совокупности раскрывают психологию хэйанской женщины, представительницы придворного общества. В них отражены самые разнообразные любовные ситуации и аспекты любовного чувства. Любовь в ее песнях всегда окрашена грустью, интерпретируется в ключе *мудзё* – непостоянства. Поэтесса часто использует образы сна, слез. Она охотно обращается к метафоре, аллегории, сложным риторическим приемам, использует народные верования и китайские притчи. Большой мастер диалога, она в равной мере легко слагает песни как от лица женщины, так и мужчины. В “Кокинвакасю” содержится 18 ее песен. Что же касается “слабости”, “безжизненности” песен Комати, то учитывая, что очарование – *аварэ* в ту пору включало в себя культ слабого, хрупкого, эта оценка отнюдь не обязательно имеет отрицательный смысл. Хотя последующая метафора и звучит скорее отрицательно.

85 *Я с мыслью о нем заснула...* – “Кокинвакасю”, № 552.

86 *Что в этом мире блекнет...* – “Кокинвакасю”, № 787. Цветок, не имеющий цвета, – это цветок сердца, т.е. любовь.

87 *Настали печальные дни...* – “Кокинвакасю”, № 938. Песня представляет собой ответ поэтессы на приглашение ее друга поэта Фунъя-но Ясухидэ поехать с

ним в Микава (ныне часть префектуры Аити), куда он был назначен управляющим. Поэтесса пишет, что охотно последовала бы за ним, став "плавучей травою", если бы могла положиться на зовущее течение. *Укигуса* ("плавучая трава") – образ странствий – заимствован из китайской поэзии.

[88] *Любимый...* – "Кокинвакасю", № 1110. Сотоори-химэ в одиночестве ожидала возлюбленного – Ингё-тэнно. Поверье, что если паук спустится сверху и сядет на платье, то ожидаемый человек придет, бытовало и в Китае, и в Японии. Эпизод описан в "Нихонги".

[89] *Отомо-но Куронуси.* – Родился предположительно в 824–834 гг. Внук принца Ёта, сын императора Кобун. Принц получил фамилию Отомо. Этот могущественный род из поколения в поколение жил в провинции Оми, в Сига (ныне префектура Сига). Отомо-но Куронуси считался провинциальным поэтом. Однако он неоднократно приглашался на поэтические турниры и императорские выезды. Например, в 897 г. на празднике урожая во дворце Дайго-тэнно сложил и поднес императору жанровую песню (*фудзоку-ута*). Ему было в то время около 70 лет. Был в свите экс-императора Уда на богомолье в храме Исияма в 917 г. Предположительное время смерти – 917–922 гг. Отомо-но Куронуси – очень самобытный поэт. Его поэтическую манеру относят к "простому" стилю (*собоку*). Он избегает сложной техники и риторики. Считается последователем традиций древней поэзии и народной песни. Он был единственным из крупных поэтов Хайана, сумевшим сохранить живую связь с фольклорной традицией.

[90] *Тоскуя по тебе...* – "Кокинвакасю", № 735. В посвящении (*хасигаки*) сообщается, что Отомо-но Куронуси тайно сблизился с женщиной, с которой встречаться было очень трудно (она была высокого звания). И вот однажды, прогуливаясь возле ее дома, услышал он крики диких гусей, пролетающих мимо.

[91] *Пойду-ка подойду...* – "Кокинвакасю", № 800. *Кагами* по-японски означает "зеркало".

[92] *...есть и другие виды песен.* – В "Манадзё" сказано, что поэты слагали лишь любовные песни, что этого довольно (что это и есть песня). Цураюки же имеет в виду, что есть и другие виды (*сама*) песен, кроме тех, что слагали упомянутые им поэты.

[93] *...нынешний государь наш.* – Имеется в виду император Дайго, который издал указ о составлении антологии "Кокинвакасю" в девятый год своего правления, т.е. в пятый год Энги (905).

[92] *...за пределы Восьми островов.* – Страна Восьми островов (без острова Авадзи) – название Японии, взятое из космогонического мифа, зафиксированного в "Кодзики".

[95] *...сень Цукуба-горы.* – О сравнении государевых милостей с сенью горы Цукуба см. примеч. 42.

[96] *...песни старые, полузабытые...* – Имеются в виду песни, не вошедшие в "Манъёсю" или созданные после составления этой антологии. Однако фактически в новую антологию все же вошло несколько песен из "Манъёсю".

[97] *...как любуются снегом.* – Вплетать в волосы цветы – обычно это перифраза старости (это делалось для того, чтобы скрыть седину). Однако в данном случае имеются в виду песни весны. Далее следует перечисление основных тематико-жанровых разновидностей песен природы в антологии "Кокинвакасю", а именно: кукушка – центральный образ лета, осенние листья – главный образ осени, снег – образ зимы.

[98] *...образами цапли и черепахи...* – Имеется в виду панегирик (приветственная песня). Цапля и черепаха воплощали собою долголетие, которого желали тем, кого поздравляли.

[99] *...глядя на осенний куст хаги...* – См. примеч. 53.

100 *...подойдя к горе "Застава встреч"...* – У горы "Застава встреч" обычно прощались с теми, кто уезжал на Восток. Путешествия были опасны, и все же здесь прощались с надеждой на новую встречу ("моля о встрече").

101 *...подобно непостоянной реке Асука.* – Понятие "мелкий" и особенно "непостоянный" часто связываются с упоминанием реки Асука, которая то разливается, то мелеет ("Кокинвакасю", № 687, 933, 990).

102 *...камушек в ...скалу вырос.* – См. примеч. 42.

103 *...прислушиваюсь ли к плачу оленя...* – Образ плачущего (от одиночества) оленя – один из постоянных мотивов осени.

104 *...ветви молодой ивы...* – Ветви ивы – длинные, поэтому образ этот ассоциируется с понятием "бесконечность".

105 *...ветви плюща... вьются...* – Ветви плюща (*масакино кадзура*) – символ живучести, нескончаемости.

106 *...следы птичьих лапок...* – Следы птичьих лапок часто служат образом, символизирующим письмо, письменные знаки, в данном случае выступают образом самого "Собрания".

107 *...проникнуть в душу вещей...* – Здесь вновь употреблено слово *сама* в широком значении формы, стиля и вида песен. Цураюки имел в виду, что в "Кокинвакасю" представлены стили и разновидности песен во всем их многообразии. "Душа вещей" (*кото-но-кокоро*) может означать (и, скорее всего, означает здесь) суть предмета воспевания, составляющую содержание песни.





КИ-НО ЁСИМОТИ

КОКИНВАКАСЮ. МАНАДЗЁ
(СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Ки-но Ёсимоти (ум. в 919 г.). Считается приемным сыном известного поэта Ки-но Цураюки (872–945). Человек широко образованный. Окончил придворный университет, который позже сам возглавил. Был наставником наследного принца. Известен как знаток китайской словесности и много сделал для развития японской поэзии на базе освоения опыта значительно более ранней по времени возникновения и потому более развитой поэзии Китая. Был равно искусен в сложении японских песен (*вака*) и китайских стихов (*канси*), знание которых и умение их слагать считалось в то время важным элементом образования.

Соответственно придворной табели о рангах имел лишь шестой ранг и высоких должностей не занимал. Лишь к концу жизни дослужился до четвертого ранга. Служил в налоговом ведомстве, а также занимал другие должности при дворе. В 913 г. был назначен губернатором провинции Синано. Автор Предисловия к поэтической антологии “Кокинвакасю” (“Манадзё”). К “Кокинвакасю”, как уже отмечалось, было

написано два Предисловия. Одно из них – “Канадзё”, написанное японской слоговой азбукой *кана*, принадлежит Цураюки, его принято считать основным, и помещено оно в начале антологии. Предисловие же Ёсимоти считается как бы вторым и помещено в конце антологии, фактически играя роль послесловия. Оно написано адаптированными китайскими знаками – *мана* и поэтому носит название “Манадзё”. Однако единого мнения о том, какое из двух Предисловий считать более ранним, до сих пор нет. У обоих Предисловий есть много общего, но есть и различия. Так же, как и Цураюки, Ёсимоти утверждает лирический характер японской поэзии, ее экспрессивную роль. Следует, однако, отметить, что он далеко не всегда солидарен с Цураюки в отношении основных проблем поэзии *вака*. Например, Ёсимоти особо подчеркивает нравственные аспекты “миссии” *вака*, считая, что “ничто лучше песни” не исправляет нравы людей. В этом особенно ярко сказалось влияние китайских поэтик, специально подчеркивающих дидактическую функцию поэзии. Цураюки же отдает явное предпочтение экспрессивной функции поэзии.

Далее, в отличие от Цураюки, Ёсимоти не заходит так далеко в глубь веков, как это делает Цураюки тогда, когда речь идет о происхождении песен *вака*. И диаметрально расходится он с Цураюки тогда, когда речь идет о динамике различных форм *вака*. По его мнению, количество этих

форм постепенно увеличивается, тогда как на самом деле это имеет место лишь на ранней стадии развития *вака*. Цураюки же об этом не говорит.

В отличие от Цураюки Ёсимоти не адаптирует классификацию песен "Шицзина", которую оба поэта используют как образец и как пример. Не случайно Ёсимоти не раскрывает содержания китайских рубрик, а лишь перечисляет их названия.

В части литературной критики – оценок творчества поэтов предшествующего периода, поэты в основном сходятся, однако же, есть расхождения в деталях и частностях.

Представляет интерес упомянутое ранее различие в образной выразительности, которой пользуются оба автора Предисловий.

Уместно заметить, что Ёсимоти в отличие от Цураюки не предлагает никаких особых поэтологических теорий наподобие тех, которые разрабатывает Цураюки. Возможно, он не занимался специально этими проблемами или же полностью солидарен с Цураюки и не считает нужным повторяться.

* * *

Перевод выполнен по изд.: НКБД. Т. 7.

[1] *Японская песня...* – Если у Цураюки понятие "японская поэзия" выражено словами *Ямато-ута* ("Песня Ямато") и далее просто словом *ута* – "песня", то Ёсимоти пользуется термином *вака* – "японская песня". Термин возник в IX в. для обозначения японской на-

циональной поэзии в отличие о стихов на китайском языке – *канси*.

2 *Чувство... становится устремлением... в слове.* – Данная фраза представляет собой почти перевод на японский соответствующего пассажа из "Великого введения" к "Шицзину" ("Книге песен").

3 *...гнев на сердце, и песня – печальна.* – Соответствующий пассаж имеется во введении к "Песням Версии Мао", которая в дальнейшем стала канонической версией "Книги песен".

4 *Ничто лучше песни... не исправляет нравы людей...* – В данной фразе отсутствует положение Цураюки о том, что песня "смягчает сердца суровых воинов", и наоборот добавлено утверждение, что она способствует улучшению нравов. Таким образом, эта фраза восходит к соответствующим положениям "Великого введения" и "Категорий" Чжун Юна.

5 *...шесть стилей ... вака...* – Положение о "шести стилях" или "шести началах" (категориях, видах) японской поэзии заимствовано из "Великого введения" к "Шицзину", где песни поделены на шесть видов по смешанному принципу – частично по стилистическому (в зависимости от средств художественной выразительности), частично по жанрово-функциональному. У Ёсимоти эта классификация заключает первый раздел Предисловия, посвященный сущности поэзии и ее роли в жизни общества. У Цураюки классификация поэзии составляет содержание специального раздела "Облик (т.е. виды, стили, категории) песен *вака*". Кроме того, Цураюки заметно отступает от китайского прототипа, – как в самом наборе, так и в конкретном содержании рубрик и его раскрытии на примерах. В отличие от Цураюки Ёсимоти только называет "шесть начал" поэзии, не раскрывая их, строго следуя при этом китайскому прототипу. Более того, он лишь

приводит японские эквиваленты китайских терминов в "китайском чтении".

[6] *...фуу"...* – Расположение *фуу* на первом месте соответствует первой рубрике "Великого введения" – *фэн*. Китайский термин *фэн* сложен и не имеет однозначного толкования. Его буквальное значение "ветер", "веяние". Толкуется также как "нравы". Можно понимать как "ветер перемен", веяния политического, культурного (в самом широком смысле), нравственного порядка. Т.е. логически это понятие связывается с "гражданскими", нравственными мотивами поэзии. О гражданской (и то понимаемой достаточно условно) линии в поэзии Японии тех времен можно говорить лишь применительно к некоторым древним песням жанра *нагаута*, вошедшим в "Манъёсю", имея в виду такие произведения, как *нагаута* (ода) Отомо Якамоти об открытии золота в провинции Митиноку, *нагаута* Яманоэ Окура "Диалог бедняков", Хитомаро об умершем страннике и некоторые другие. Применительно же к "Кокинвакасю" о "гражданских" мотивах в поэзии можно говорить лишь как об исключении. Это две песни, написанные Цураюки и Тадаминэ также в жанре *нагаута*, – посвящены государственной службе. По мнению комментатора Одзава Масао, Ёсимоти относит к категории *фуу* песни, содержащие аллегории политического и иного порядка, использующие иронию и сатиру. В классификации Цураюки рубрики типа *фэн* нет.

[7] *фу...* – На втором месте у Ёсимоти (как и в "Великом введении") стоит *фу* – изложение. Соотносится с пятой рубрикой Цураюки – *тадагото-ута* – "песня в простых словах", т.е. без тропов и особых технических приемов.

[8] *...хи...* – На третьей позиции – *хи* (соответствует *би* – "аналогии" – "Шицзина"). Соотносится с рубрикой

татоэ-ута – "песня-сравнение" у Цураюки (имеется в виду простое, прямое сравнение ("подобно тому, как...").

[9] *...кёо...* – На четвертой позиции – *кёо* – ассоциация, соответствует рубрике *син* – "ассоциация" "Шицзина". У Цураюки ей соответствуют (частично) рубрики *надзураэ-ута* и *соэута*. К рубрике *соэута*, которой открывается классификация Цураюки, относятся песни-иносказания. Сюда же входят и некоторые песни, относимые "Шицзином" и Ёсимоти соответственно к категориям *фэн* и *фуу*. К рубрике *надзураэ-ута* относятся песни, содержащие косвенные сравнения, метафоры, ассоциации.

[10] *...га...* – На пятой позиции – *га*, соответствует рубрике *я* – "ода" "Шицзина". Это, по мнению Одзава Масао (НКБД. Т. 7. С. 414), песни, восхваляющие успехи в политике и делах государства. Соотносятся с *иваи-ута*, последней рубрикой в классификации Цураюки. Однако, если *я* близко к понятию восхваления, панегирика, то японские *иваи-ута* в строгом смысле панегириками не являются. Это поздравительные песни, сложенные к юбилеям сановных особ (к 40-летию, к 50-летию, 60-летию и т.д.), с пожеланиями долголетия.

[11] *...сёо.* – На последней, шестой позиции – *сёо*, соответствует рубрике *сун* – "гимн" "Шицзина". Это песни, возносящие хвалу божеству и божественным атрибутам. У Цураюки этой рубрики нет. К ней, однако, можно условно отнести некоторые песни заключительного свитка "Кокинвакасю" – "Песни Ведомства торжественных песен", воспевающие религиозно-ритуальные атрибуты (священное дерево *сакаки* и т.п.). Эти песни исполнялись во время дворцовых и религиозных церемоний и празднеств (инаугурация императоров и т.п.).

[12] *...звенят ...цикады...* – Здесь реминисценция соответствующего пассажа из введения к “Песням версии Мао”.

[13] *Таков закон природы.* – Это – аллюзия на слова Сяо Туна из введения к “Литературному изборнику” (“Вэньсюань”).

[14] *...во времена... века богов...* – В соответствии с записями в “Нихон сёки” семь поколений богов ведут свое начало с божества по имени Куни-но токотати-но микото.

[15] *...не слагали и песен.* – Здесь аллюзия на слова из Предисловия к “Вэньсюань”.

[16] *...пришел на землю Идзумо...* – Сусаноо-но микото сложил песню о молодой жене – Кусиинада-химэ – и о возведении по этому случаю дворца в Идзумо.

Песня Сусаноо-но микото:

Поднялись над Идзумо облака в восемь гряд...
Восьмирядну изгородь строю здесь.
Чтоб укрыться мне с молодой женой.
Восьмирядну изгородь возвожу,
Восьмирядну изгородь!

[17] *...знак.* – Имеется в виду слог (японская азбука – слоговая).

[18] *Ханка*, или *каэсиута*, – пятистишие-рефрен, которым обычно завершалась “длинная песня” – *нагаута*. Она представляла собой обычную песню *танка*, однако во времена Ёсимоти термин *танка* еще широко не употреблялся. Его ввел в употребление Фудзивара-но Кинто (960–1041) в трактате “Синсэн дзуйно” (“Сущность поэзии. [Руководство], вновь составленное”), где впервые дано определение и описание *танка* как поэтической формы. Форма *танка* уже в X в. была безраздельно господствующей в японской поэзии, и потому термин *вака*, кото-

рым пользовался Ёсимоти, воспринимался в основном в смысле *танка*.

19 *...Небесный внук с дочерью царя морского.* – Речь идет об истории любви божественного внука Хикоо-но Ходэри-но микото и дочери морского царя Тоётама-химэ. Став женой божественного внука, Тоётама-химэ предупредила его, чтобы он не смотрел на нее во время родов. Супруг же нарушил обещание и увидел, как Тоётама-химэ принимает облик морского чудища. Он испугался и убежал. Тоётама-химэ вернулась на дно морское, расставшись с Ходэри. Эта история есть и в "Кодзики", и в "Нихон сёки". И там, и тут она завершает Век богов. Ходэри-но микото и Тоётама-химэ неоднократно обмениваются песнями *танка*, представленными в "Кодзики" и "Нихон сёки" разными вариантами.

20 *...век людей...* – Началом века людей считается появление полулегендарного императора Дзимму-тэнно. Цураюки связывает начало века людей с фигурой Сусаноо-но микото.

21 *...компонка.* – В антологии "Манъёсю" представлены формы *нагаута*, *танка* и *сэдока*. Что означал у Ёсимоти термин *компонка*, не ясно. Буквально этот термин означает "песни со смешанной строфой". В древней поэзии встречались песни без четко установившегося размера, например, четверостишие – *сэдока*. В "Кодзики" встречается форма трехстишия – *катаута*, уже исчезнувшая ко времени составления "Манъёсю" (середина VIII в.). Существовало несколько разновидностей строфы *сэдока*.

22 *Много их было.* – О появлении новых (помимо уже существующих в древности) форм поэзии говорится во введении к антологии "Вэньсюань", что отражает ситуацию соответствующего периода развития китайской поэзии, которую, как можно предположить, Ёсимоти механически перенес на японскую почву. В Япо-

нии же развитие поэзии шло как раз в обратном направлении – в сторону консолидации. Так, в "Кокинвакасю", например, из 1111 песен всего пять *нагаута* и четыре *сэдока*. Остальные – *танка*. А иных вовсе нет. Следовательно, можно сказать, что к X в. *танка* вытеснила остальные формы и стала практически единственной формой поэзии *вака*.

23 *...песни, как поднесенная государю в Нанива...* – Речь идет о песне, сложенной корейским ученым Вани для принца Осасаги-но микото, будущего императора Нинтоку, приближенным которого был.

Песня ученого Вани:

В бухте Нанива
На деревьях расцвели цветы.
Зимний сон миновал.
Наступила весна.
На деревьях расцвели цветы.

Песня представляет собой аллегорию. Она приводится в Предисловии Цураюки в качестве примера *соэута* – песни-иносказания. Расцвели цветы (сливы) – это означает, что все готово к инаугурации принца. Как уже говорилось, принц Осасаги пребывал в Нанива в ожидании решения, быть ли ему императором или нет.

24 *...о реке Томино...* Песня о реке Томино (или Томино Огава) связана с историей, которая излагается в "Нихон сёки", однако песня там не приводится. Вместе с песней эта история приводится в памятнике "Японские легенды о чудесах" (" Нихон рёики", 787), а также в "Собрании японских песен, не вошедших в прежние антологии" ("Сюивакасю") как две песни с посвящением (№ 1350, 1351). В истории говорится о том, что принц Сётоку Тайси дал свой плащ больному нищему, которого встретил на дороге, и не погнушался

потом надеть его опять. Нищий умер, и принц нашел на ограде (калитке) его могилы-усыпальницы плащ и песню.

Вот эта песня:

Могу ли имя господина своего
Забыть?
Скорее пересохнет
Эта великая река
Томино!

25 *...песни... с глубоким... содержанием.* – Приведенная песня без контекста не отражает заложенного в ней глубокого содержания. Как свидетельствует изложенная история о принце Сётоку Тайси, смысл песни весьма глубок и далеко превосходит ее объем, выходя за пределы ее формального содержания.

В этом, по мнению автора, заключена ее "таинственность" – *югэн.* (Если мы до сих пор говорили о форме песни, то теперь речь пошла о содержании.)

В китайском тексте Предисловия мы находим впервые употребленный в японской поэтике термин *югэн*, общий смысл которого "таинственность и глубина". Позже *югэн* стал означать нечто неуловимое, до конца не постижимое, стал определяющей эстетической категорией, особенно в поэзии *вака* и в лирической драме Но.

26 *...служили лишь для ... исправления нравов.* – Здесь почти перевод высказывания из Предисловия к "Вэньсюань". Это высказывание не следует понимать как негативное. В китайской поэтике дидактика оценивалась весьма высоко и явно предпочиталась "цветистости" и развлекательности.

27 *...когда был благоприятный сезон ... государь ... повелевал слагать песни.* – Здесь имеются в виду особые периоды времени, как, например, любование осенней

луной, свежевыпавшим снегом и т.п., а также такие дни, как 9-й день 9-й луны (праздник хризантем) и т.п.

28 *Принц Оцу* был третьим сыном императора Тэмму, 40-го императора Японии. Однако в действительности не он был первым автором стихов *канси* в Японии. Им был принц Отомо (в дальнейшем император Кобун), чьи стихи на китайском языке впервые появились в антологии "Кайфусо" (751). Они традиционно и считаются первыми японскими стихами *канси*.

29 *...даже жизнь в стране изменилась.* – Заимствование китайской письменности способствовало бурному проникновению китайской культуры в Японию и дало мощный толчок подъему собственной культуры, расцвету литературы и искусства.

30 *...стала приходить в упадок японская песня.* – Положение об упадке японской песни после "Манъёсю" имеется во многих трудах японских ученых по истории *вака*.

31 *...Какиномото-но Тайю...* Крупнейший поэт древности Какиномото-но Хитомаро (680–712). Тайю – почетное звание или ранг (не ниже пятого), которых в действительности у Хитомаро не было, а имел он весьма скромный придворный ранг. Более подробные сведения о Хитомаро см. примеч. 59 к Предисловию Цураюки к "Кокинвакасю".

32 *Ямабэ-но Акахито.* – Также имел невысокий придворный ранг, много странствовал по стране и умер в пути в 736 г. Если Хитомаро более всего прославился своими одами, то Акахито был тонким лириком природы.

33 *Опали плоды, и лишь попусту цвели цветы.* – Плоды – метафора содержания, цветы – формы.

34 ..."*посланцы с цветами и птицами*"... – В Китае в правление Кай Юаня (713–741), императора Танской

династии, так называли посланцев, рассылаемых по всей империи для отбора красавиц в наложницы императору. Позже в Японии так стали называть посланцев с любовными письмами. Письмо как бы сопровождало посылаемый цветок.

[35] *В новое время...* – Новым временем Ёсимоти называет период, непосредственно предшествовавший подготовке и составлению антологии "Кокинвакасю". Он назывался еще периодом Роккасэн – "Шести бессмертных" (40–80-е годы IX в.). Таким образом, Ки-но Ёсимоти выделяет следующие периоды (этапы) развития японской поэзии до "Кокинвакасю": древние песни, сложение стихов на китайском языке, упадок *вака* (после "Манъёсю"), расцвет *вака* (период Роккасэн).

[36] *...в старину.* – Имеются в виду песни на японском языке (*вака*), что вошли в такие памятники, как "Кодзики", "Манъёсю" и др.

[37] *Кадзан-но Содзё...* – Кадзан-но Содзё, поэт, известен под именем Содзё Хэндзё (816–890).

Кадзан – место в префектуре Ямадзаки, где поэт в конце своей жизни основал храм, став его настоятелем. Содзё – духовный буддийский сан, второй по значимости в Японии того времени.

Часто дополнительные имена присваивались по месту службы или по резиденции (Кадзан-но Содзё). Со службой Содзё Хэндзё в этом монастыре связан такой эпизод. Две дамы, с которыми он раньше вместе служил во дворце, зашли в храм и, уходя, остановились возле красивых цветущих глициний. По этому поводу Хэндзё сложил следующую песню:

Тех, кто лишь мельком
На цветы взглянув, уходит,
Ты цепкою лозою задержи,
Глициния,
Пусть даже и обломится твой стебель.

Подробнее о Содзё Хэндзё см. примеч. 70 Предисловия Ки-но Цураюки к “Кокинвакасю”.

38 *...плодов они давали мало.* – Сопоставление и противопоставление облика песни и ее сути, т.е. формы и содержания, заимствовано из древнекитайской литературной критики IV в., и, следуя китайским прототипам, облик и суть метафоризируется у Ки-но Ёсимоти как “цветы” и “плоды”. Ки-но Ёсимоти в своей характеристике Хэндзё выделяет его особое внимание форме и владение этой формой при незначительности содержания. Ки-но Цураюки выражает тот же смысл несколько иначе, говоря, что в песнях этого поэта “мало истинного”.

39 *...попусту волнуешь свое сердце.* – Характеристика творчества поэтов у Ки-но Ёсимоти, так же, как и у Ки-но Цураюки, дается по образцу китайских поэтик: сначала общая оценка, затем образное выражение этой оценки – через сравнение, аналогию.

40 *Аривара Тюдзё* – Аривара-но Нарихира (825–881), поэт, имел звание Тюдзё – капитана личной охраны императора. В то же время вторые имена давались по названию занимаемой должности. Более полные сведения об Аривара-но Нархира содержатся в примеч. 75 к Предисловию Ки-но Цураюки к “Кокинвакасю”.

41 *...увядшие цветы...* – Это не обязательно сравнение негативного характера (см. примечания к Предисловию Цураюки). “Избыток чувства” означал, как и в Предисловии Цураюки, не просто эмоциональную насыщенность песен Нарихира, но и особую субъективность его поэзии. Все его образы представляют собой эмоциональные метафоры душевного состояния поэта. Это обусловлено в немалой степени и самой тематикой его творчества. Главные темы Нарихира – безответная любовь и эфемерность жизни. Критическую оценку поэта Нарихира не следует воспринимать

как однозначную. Суть ее в следующем: часто песни поэта настолько субъективно эмоциональны, что многие из них без сопроводительного контекста могут быть или неправильно понятыми или вообще непонятыми. Оценка его песен хотя на первый взгляд и кажется отрицательной, но завершающая метафора ("увядшие цветы") звучит скорее как похвала, нежели как порицание. Оценка творчества поэта говорит о том, что, хотя Нарихира чужд условности в своей поэтической манере, его поэзия имела успех. В творчестве Нарихира получила свое яркое выражение поэтика *"ёдзё"* – "избыточного чувства", эмоционального подтекста, которая приобретает особое значение в поэзии середины Хэйана и в начале постхэйанского периода ("Синкокинвакасю", 1205). Поэтому поэзия Нарихира особенно высоко ценилась именно в это время.

42 *Бунрин* – это поэт Фунъя-но Ясухидэ (имя его так читается по-китайски). Бун – часть его родового имени ("б" и "ф" были для этого времени одним звуком), а Рин – его литературный псевдоним. Характеристика творчества звучит отрицательно, что подтверждает и последующая метафора. Даже оценку облика его песен едва ли следует воспринимать как положительную в устах Ки-но Ёсимоти, который значительно больше, нежели Ки-но Цураюки, следовал традициям литературно-критической мысли древнего Китая, где "цветистый", "искусный" звучит скорее отрицательно. В "Кокинвакасю" включено пять его песен.

43 *Кисэн – монах с горы Удзи...* – Кисэн жил затворником на горе Удзи, слыл прорицателем, представлял народную струю в хэйанской поэзии. Он автор одного из первых руководств по сложению песен *вака* – "Вака сакусики" ("Правила сложения *вака*") или "Кисэн сики" ("Правила Кисэна"). В "Кокинвакасю" только одна песня Кисэна (№ 983) в 18-м свитке "Разные песни".

Использованная в ней омонимическая метафора (игра слов) не лишена очарования, но едва ли она отвечает замыслу песни и выражает поэтическую идею Кисэна:

Приют мой –
От столицы вдалеке,
И, как сам мир,
Печален он –
Недаром Удзиямой зовут его...

Есть мнение, что отрицательная оценка относится скорее к ритмике стиха.

44 *Оно-но Комати... Сотоори-химэ...* – Оно-но Комати (834–900) – одна из наиболее талантливых поэтесс группы Роккасэн. Более полные сведения об Оно-но Комати и Сотоори-химэ приводятся в примеч. 84 к Предисловию Цураюки.

45 *Отомо-но Куронуси... Сарумару Тайю.* – Отомо-но Куронуси принадлежал к одному из древнейших и влиятельнейших аристократических родов, второму по значимости после рода Фудзивара. Подробно о нем см. примеч. 89 к Предисловию Цураюки к "Кокинвакасю".

О Сарумару Тайю сведений практически нет. Уже в период "Кокинавакасю" он считался личностью полулегендарной. Считают, что жил он в местности Яманака. Сюжеты его песен интересны, но обликом песен, по мнению Ки-но Ёсимоти, он похвалиться не может. Его нужно отнести к поэтам того же характера, что и Отомо-но Куронуси.

46 ....(*таэ*)... – Здесь у Ки-но Ёсимоти, как и у Цураюки, впервые в литературной мысли Японии употреблена эстетическая оценка *таэ* – "прекрасный", "чарующий", "завораживающий". В отличие от *аварэ*, *таэ* лишено элегической окраски. Далее это понятие становится постоянно употребляемым. В частности, используется как одна из оценочных категорий в трак-

тате Фудзивара-но Кинто “Вака кухон” (“Девять ступеней вака”). Характеристика применяется к облику песни.

[47] ...(*омомуки*). – В отличие от Цураюки, использовавшего для обозначения “души” песни, ее эмоционального содержания слово *кокоро* – “душа”, “сердце”, Ёсимоти пользуется другим термином – *омомуки*. Основное значение термина – “сущность”, “суть”, “смысл”, “содержание”, употреблял его Ёсимоти в значении “дух”, “душа” песни, и понимал как единство замысла и эмоционального содержания (*кокоро*).

[48] *Тщеславие обуяло их, и утратили они интерес к сложению песен... А душа песни знает пути к божествам...* – Здесь слово “душа” (*кокоро*) употреблено не в том значении, как употребляет его Ки-но Цураюки – для обозначения (эмоционального) содержания песни как такового, но более в смысле “духа песни”, ее сущности – как она раскрывается в самом начале Предисловия (в частности, о воздействии песни на богов и духов в смысле смягчения их сердец, внушения им сострадания к людям).

У Ёсимоти, несмотря на то, что считал он благом китайское влияние на японскую поэзию, более подчеркнут, нежели у Цураюки, период упадка поэзии *вака*, когда больше слагали стихов на китайском языке *канси*, а родная муза была предана забвению. Он связывает это с “тщеславием, обуявшим людей”, с желанием подражать тем, кто слагал стихи на китайском языке. Сам он считал полезным изучать китайскую поэзию как более развитую к тому времени, у которой можно позаимствовать поэтическую технику и риторику и тем обогатить свою национальную поэзию. Однако, как следует из текста Предисловия, возражал против слепого заимствования и предостерегал от слишком большого внимания сложению стихов на китайском языке, что могло бы уже пойти в ущерб раз-

витию собственной поэзии. Он призывал поэтов "знать меру" в этом отношении, считая, что слова родных песен "ближе и доступнее" людям. Подчеркивая, что песня "знает пути к божествам самим", он хотел еще раз обратить внимание на большое значение родной поэзии, о чем писал в своем Предисловии и Цураюки (что песня умягчает сердца злых духов и демонов). Ёсимоти в других словах и выражениях подчеркивает эту роль родной поэзии – "способствовать благому промыслу" богов и духов.

49 *...государь Хэйдзэй...* – Нара-но микадо (774–824), второй по счету император хэйанского периода (Хэйдзэй – другое название древней столицы Нара). В 785 г. был объявлен наследным принцем. Вступил на престол в 806 г., а в 809 г. отрекся. Из его биографии известно о его страстной любви к Фудзивара-но Ясуко (сведений о ней нет), драматические перипетии которой стали причиной межродового конфликта, известного под названием "Ясуко ран" ("Смута из-за Ясуко"). В 810 г. удаляется от мира из-за разногласий с новым императором Сага-тэнно, в пользу которого он отрекся, и возвращается в родную Нару, бывшую столицу, которую очень любил (к этому времени столица уже была перенесена в Хэйан). В "Кокинвакасю" ему принадлежит песня № 90, посвященная Наре.

50 "*Манъёсю*" – В хэйанский период бытовало мнение, что антология "Манъёсю" была составлена по указу императора Хэйдзэй. Ныне же в японской истории литературы общепринятой является гораздо более ранняя дата – 759 г.

51 *...сто лет прошло.* – Здесь аллюзия на аналогичную фразу из Предисловия к "Вэнъсюань".

52 *...Сайсё Оно...* – Поэт Оно-но Такамура (802–852). Сайсё – название одной из высоких придворных должностей. Из биографии Такамура известно, что в 834 г.

он был назначен помощником посла в Китай. Однако поссорился с послом Фудзивара Цунэцугу и под предлогом болезни ехать отказался, за что был сослан на остров Оки. В 841 г. был освобожден и не только восстановлен в прежней должности, но вскоре получил дальнейшие повышения. Дослужился до третьего ранга. Ему принадлежат частные собрания *вака* и *канси*. Особенно известен как автор *канси*. В антологии "Кокинвакасю" шесть его песен.

53 *...Дзайнагон...* – Букв. "нынешний (действующий) советник". Это Аривара-но Юкихира (818–893), старший брат Аривара-но Нарихира. Был человеком образованным. Обучался в придворном университете, а позднее сам основал университет "Сёгакуин". Был устроителем первого поэтического турнира – в собственном доме – "Дзаймимбукё-но иэ-но утаавасэ" ("*дзай*" – "нынешний", *мимбукё* – название должности, которую занимал тогда Юкихира, *иэ* – "дом", *утаавасэ* – "турнир песен"). Занимал высокие придворные должности, в 882 г. дослужился до чина второго советника (*тюнагон*) (ему было тогда уже более 70 лет). Однако в правление императора Монтоку впал в немилость и был сослан на остров Сума. Об этом есть упоминание в романе Мурасаки Сикибу "Гэндзи моногатари", в главе "Сума", посвященной ссылке главного героя "блистательного Гэндзи" на остров Сума. В "Кокинвакасю" четыре его песни.

54 *Не на пути вака...* – Сайсё Оно и Дайнагон были столпами китайской учености и прославились как авторы китайских стихов.

55 *...государь наш.* – Речь идет об императоре Дайго. Составление "Кокинвакасю" произошло через девять лет после его инаугурации.

56 *...пределы Острова стрекоз...* – Остров стрекоз – Акицусима – одно из древних названий Японии. Это один из вариантов перевода и толкования данного названия.

57 *...сень Цукуба-горы.* – Образ заимствован из песни № 1095 “Кокинвакасю”:

От горы Цукуба тень
И на эту сторону падает,
И на ту.
Но с твоею сенью ничто
Не сравнится!

58 *...измельчала... река песни...* – Образ взят из песни № 933, где автор выражает сожаление о мирском непостоянстве:

Что постоянно
В этом мире?
Асука-река...
Вчера так полноводна,
Ныне – обмелела.

59 *...камешек... в скалу вырос.* – Образ взят из песни № 343, в которой автор желает долголетия императору:

Пусть государь наш тысячу,
Нет, много тысяч лет живет,
До той поры, пока сей малый камень
Скалой не станет,
Мхом поросшей.

60 *Ки-но Томонори* – один из четырех редакторов-составителей “Кокинвакасю” и крупнейших поэтов конца IX – начала X в. Его поэзия отличалась особой лиричностью. Точные годы жизни не известны. Известно лишь, что умер он до завершения антологии. В “Кокинвакасю” есть две песни, сложенные на смерть Томонори. Одна из них принадлежит Ки-но Цураюки, другая – Тадаминэ.

61 *Ки-но Цураюки* (872–945) – главный редактор-составитель “Кокинвакасю” и автор японского Предисло-

вия к ней – написанного *каной* ("Канадзё"). Крупнейший поэт того времени. Подробнее о нем см. ниже.

62 *Осикоти-но Мицунэ* – один из четырех редакторов-составителей "Кокинвакасю" и второй по значимости поэт того времени после Цураюки. Биографические данные скудны. Точные даты рождения и смерти не известны. Занимал скромные должности при дворе. Много слагал песен для надписей на ширмах (*бёбу-ута*), считается большим мастером экспромта. Для многих его песен характерны ирония, юмор, в них нашла отражение красота *окаси*, одной из ипостасей которой является "забавное". Красота *окаси* получила свое развитие позже, в XII–XIV вв., в юмористической поэзии *хайкай*, в числе родоначальников которой следует считать Мицунэ. В языке он нередко отступал от общепринятой эстетики формы. Мицунэ особенно высоко ценили в XII в., когда *вака* уже несколько утратила свою "аристократичность". В "Кокинвакасю" 60 его песен.

63 *Мибу-но Тадаминэ* – один из редакторов-составителей "Кокинвакасю" и крупнейший поэт того времени. Подробнее о нем см. ниже.

64 *...вместе со старыми песнями.* – Под "старыми" подразумеваются песни поэтов IX в., предшественников поколения Цураюки – Тадаминэ, т.е. поэтические произведения, созданные после "Манъёсю". В Предисловии Цураюки сказано: «Песни, не вошедшие в "Манъёсю"».

65 *...названо... «Продолжением "Манъёсю"».* – "Сёкуманъёсю" ("Собрание мириад листьев") – первоначальное название антологии, составленной Цураюки и его коллегами. "Кокинвакасю" – окончательное. (У Цураюки об этом не сказано.)

66 *...двадцать свитков...* – В 20 свитках представлены основные темы и отчасти жанры поэзии, которые, однако, в отличие от Цураюки в Предисловии Ёсимоти не раскрываются и даже не перечисляются.

67 Под *словом* подразумеваются собранные в антологии песни составителей и других поэтов из их окружения. По другим толкованиям – труд в целом.

68 *...с красою весенних цветов.* – Фраза представляет собой аллюзию соответствующего пассажа из "Лунъюй" ("Суждения и беседы") Конфуция.

69 *...это благодатное время.* – Принятая ныне в истории японской литературы дата составления "Кокинвакасю", а точнее – доклада императору о завершении работы, оспаривается некоторыми исследователями. Действительно, имеется целый ряд косвенных свидетельств о том, что дата эта более поздняя. Например, в антологию вошло несколько поэтических произведений, сложенных на поэтическом турнире "Тэйдзиин" (913), а также во время выезда экс-императора Уда на реку Оикава (709). Кроме того, существуют свидетельства о том, что Ки-но Томонори умер не в 904–905 гг. (дата, которую называют большинство библиографов), а позже – в 905–907 гг., а вошедшие в антологию песни, сложенные по случаю его смерти, датируются более поздним временем.

70 *...покорные слуги Цураюки и другие.* – Данная подпись "Цураюки и другие" отнюдь не ставит под сомнение авторство Ёсимоти, но лишь имеет целью подчеркнуть роль Цураюки как главного редактора-составителя "Собрания...".

71 *...Энги.* – "Эра" правления императора Дайго. В те времена история делилась на "эры" (*нэнго*), маркируемые именами императоров. Это деление сохраняется до сих пор наряду с общепринятым делением на исторические периоды.





КИ-НО ЦУРАЮКИ

СИНСЭН ВАКА. ДЗЁ

(ЗАНОВО ОТОБРАННОЕ СОБРАНИЕ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Перевод выполнен по изд.: Синсэн вака (Заново отобранное собрание японских песен). Сэндай, 1985.

[1] *Государь Энги* – император Дайго. Энги, или Энтё – название эры правления Дайго (897–930).

[2] *...упрвлялось безо всякого усилия...* – Реминисценция пассажа из "Лунъюй" ("Суждения и беседы") Конфуция. XV, 4: "Разве не был Шунь тем, кто, не прилагая никаких усилий, хорошо управлял (государством)".

Шунь – полулегендарный император, правивший в Китае на рубеже IV–III вв. до н.э.

[3] *...повелел составителям (собрания)...* – Имеются в виду составители "Кокинвакасю" Ки-но Цураюки, Осикоти-но Мицунэ, Мибу-но Тадаминэ. Четвертый составитель Ки-но Томонори к этому времени умер.

[4] *...Фудзивара...* – Правящий род канцлеров и регентов. Имеются в виду ворота императорского цворца.

[5] *...второй советник.* – Эту должность исполнял тогда Фудзивара-но Канэсукэ.

[6] *...отправился я с тяжелым сердцем...* – К этому времени здоровье императора ухудшилось и вызывало опасения.

[7] *...к месту... назначения...* – Цураюки имел в виду назначение на пост губернатора провинции Тоса, куда и отправился исполнять свои обязанности.

[8] *Новые песни... Их... душа – неглубока.* – Древняя поэзия развивалась по принципу *мэй-дзё-тёку* – "яс-

ность, чистота, прямота", и поэты не изощрялись в средствах выражения. Цураюки приложил много труда, чтобы повысить технику стихосложения, внести разнообразие в систему выразительных средств. Поэтическая техника достигла высокого уровня развития, а стихотворные приемы отличались разнообразием и широкой вариативностью. Прошло около трех десятилетий после составления "Кокинвакасю", и у Цураюки было время осмыслить ход развития поэтической практики. Он видел, что повышенное внимание форме выражения, увлечение сложными риторическими приемами и поэтической техникой нередко приводило к механической версификации, что он и учел при отборе поэтического материала для новой антологии.

9 *...начиная с правления государя Конин...* – Годы правления императора Конин 810–823. Предшествующий период – время после составления "Манъёсю" (759) – считается периодом упадка *вака* и увлечения придворных поэтов сложением стихов на китайском языке – *канси*.

10 *...и цветы, и плоды.* – Здесь ссылка на пассаж из Предисловия Ки-но Ёсимоти к "Кокинвакасю", в котором речь идет о периоде упадка *вака*: "Празднословие облаком затянуло небо, и потоком хлынули цветистые, пустые слова. Опали плоды и лишь попусту цвели цветы" (*Ки-но Ёсимоти*. Кокинвакасю: Манадзё // НКБД. Т. 7. С. 416).

11 *...а низшие высмеивать высших.* – Здесь реминисценции вступительных слов из обоих Предисловий к "Кокинвакасю".

Из Предисловия Цураюки: "Без всякого усилия движет она (песня) Небом и Землей, внушает сострадание невидимым глазу богам и демонам, вносит согласие в союз мужчин и женщин, умягчает сердца суровых воинов" (*Ки-но Цураюки*. Указ. соч. С. 49).

У Ёсимоти: "Ничто лучше песни не движет небом и землею, не волнует богов и духов, не исправляет нравы людей, не вносит мира в союз мужчины и женщины" (*Ки-но Ёсимоти.* Указ. соч. С. 413).

12 *...но душа ее предназначена наставлять.* – Оба введения, в свою очередь, в определенной части были вдохновлены более ранними китайскими поэтиками и, прежде всего, "Великим введением" к "Шицзин" и "Категориям стихотворений" Чжун Юна. В "Великом введении", в частности, говорится: "Древние государи использовали их (стихи), чтобы связать [нитями] супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение [к вышестоящим], укрепить основы человеческих взаимоотношений, возвеличить учение и благие влияния, изменить нравы и обычаи" (*Лисевич И.С.* "Великое введение" к "Книге песен" // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974. С. 180, 181). И далее сказано, что государи стихами "исправляли подданных, подданные же увещевали ими государей" (Там же). Таким образом, китайские влияния ощущаются в последнем Предисловии больше, нежели в предыдущих, особенно в части дидактической роли поэзии.

13 *... сочетал я ... песни весны и осени...* – Цураюки стремился отойти от традиции "в другую сторону" – попытался изменить компоновку песен, а именно – смешать песни весны с песнями осени, песни лета с песнями зимы, поздравительные песни с песнями скорби, однако этого новшества традиция "не приняла" и структура антологий классической поэзии до конца ее бытования сохранилась в основном прежней: песни весны, песни лета, песни осени, песни зимы, приветственные песни, песни разлуки, песни странствий, песни любви, песни скорби, разные песни и т.д. (с незначительными "новшествами" в каждой из антологий).

[14] *...тени ... скорби ... на горе Цяо...* – Император Дайго умер в середине 930 г., незадолго до возвращения Цураюки из Тоса. Цяо – древнее название горы в Китае, связанное с правлением древнего полулегендарного Желтого императора Хуан-ди, похороненного, по преданию, на этой горе.

[15] *...звук ... ветра ... пронесся по стволам ... бамбуков у реки Сян...* – Сян – река в Китае. Возле этой реки умер император Шунь (см. выше). Здесь намек на скорбь наложниц императора, метафоризированных в "стволах бамбуков". До нас дошло предание о том, как две из наложниц императора Шуня проливали слезы после его смерти, и эти слезы оставили узоры на бамбуковых листьях.



МИБУ-НО ТАДАМИНЭ

ВАКАТЭЙ ДЗИССЮ (ДЕСЯТЬ СТИЛЕЙ ЯПОНСКОЙ ПЕСНИ)

Сын придворного пятого ранга Мибу-но Ясуцуна Мибу-но Тадаминэ был одним из крупнейших поэтов конца IX – начала X в. Точные годы его жизни не известны. Основной период литературной деятельности – 877–923 гг. Его литературный талант проявился очень рано. Как поэт он был включен в число "тридцати шести бессмертных поэтов" японской древности и средних веков. Начал службу при дворе телохранителем начальника Правой личной гвардии императора Фудзивара-но Садакуни. И был у него с Садакуни такой случай. Однажды поздно ночью сильно хмельной Садакуни решил зайти к своему другу министру Фудзивара-но Токихира. Токихира не ожидал такого пьяного гостя в столь поздний час. "Откуда это ты?" – спросил Токихира. Мертвецки пьяный Садакуни даже не мог ничего ответить. Ноги его заплетались, и он едва держался, чтобы не упасть. Сопровождавший его Тадаминэ посветил ему фонарем и тут же сочинил экспромт:

Глубоко ночью я пришел,
Чтоб перейти
Сорочий мост[1],
Но иней
Покрыл его.

---

[1] Сорочий мост – реалия из популярной в то время в Японии легенды о любви двух звезд Танабаты (Ткачиха) и Алтаи

Токихира пришел в восторг от экспромта и похвалил Тадаминэ. Тот не замедлил пояснить, что пришли они специально к нему в гости. “Ну, заходите, заходите, редкие гости!” – воскликнул Токихира, и тут же появилось сакэ и в доме Токихира словно цветы расцвели – начался пир. Когда гости стали прощаться, хозяин щедро одарил своего друга. Не обошел и Тадаминэ. Эпизод вошел в лирическую повесть “Ямато моногатари” (Ямато моногатари / Пер. с яп., исслед. и коммент. Л.М. Ермаковой. М., 1982. С. 151, 152). После этого Тадаминэ получил должность в императорской библиотеке, затем служил в Левой личной гвардии императора, в Правой привратной охране. По оговору одного из придворных был понижен в должности и отправлен служить на западную границу, о чем сильно тужил и даже изливал эти свои чувства в песне *нагаута*, вошедшей в “Кокинвакасю”. Придворные чиновники, как правило, неохотно покидали столицу и рассматривали подобные назначения как род почетной ссылки. И Тадаминэ в своей балладе жалуется на тяготы пограничной службы, сетует на скуку и одиночество “в краю, откуда к нам приходит осень... (считалось, что осень приходит с Запада. – *И.Б.*)”, где весною в горах он “не видит рассвета в тумане”, а летом его “жалобный плач сливается с неумолч-

---

ра (Волопас), которые встречаются только раз в году на Млечном пути – “Великой небесной реке”. Чтобы дать возможность Волопасу перебраться через реку к своей возлюбленной, сороки ложились на воду, крыло к крылу, образуя мост. Легенда заимствована из китайского фольклора.

ным стоном цикад", "и мокнет осенью рукав от слез и от дождей", "и пробирает до костей мороз холодною зимою".

Правда, в конце жизни, когда его "волосы стали белее обильных снегов на горе Сираяма" (букв. "Белая гора")", он был вновь призван на службу во дворец. Занимал по возвращении ко двору разные придворные должности, не поднимаясь, однако, высоко по служебной лестнице и не получая высоких рангов (он имел лишь шестой ранг). Служил в наместничествах провинций Сэтцу и Каи. Но в истории японской литературы и в ее поэтике он оставил важный след.

Участвовал во многих поэтических турнирах – в том числе в таких престижных, как "Турнир годов Кампё во дворце матери-императрицы (матери императора Уда)" и осеннем "Турнире во дворце принца Корэсада". А в 905 г. императором был назначен одним из редакторов-составителей антологии "Кокинвакасю". На следующий год был приглашен на 40-летие своего хозяина Идзуми Тайсё (Фудзивара-но Садакуни), где ему поручили сложить песню для надписи на ширме, что в те времена считалось очень почетным. А в десятый день девятой луны 907 г. он получил приглашение сопровождать экс-императора Уда в его увеселительном выезде к реке Оикава вместе с Цураюки и другими выдающимися поэтами того времени, где состоялся поэтический турнир, хорошо известный в истории литературы Японии, и вместе с Цураюки составил введение к этому турниру. Поэтические произведения Тадаминэ вошли в антологии "Ко-

кинвакасю" (№ 36), "Госэн вакасю" (№ 10), "Сюивакасю" (№ 12), "Сикокинвакасю" (№ 3), а также практически во все последующие антологии классической японской поэзии. Кроме того, они имеются в частном собрании поэта "Тадаминэ сю", а также в "Собрании кудесников песни" ("Касэн касю") и других антологиях.

Тадаминэ принадлежит теоретический труд – первая в Японии классификация поэзии по стилям – "Вакатэй дзиссю" ("Десять стилей японской песни", 945).

* * *

Перевод выполнен по изд.: *Мибу-но Тадаминэ.* Вакатэй дзиссю (Десять стилей японской песни). Токио, 1993.

I. Стиль древних песен (*кокатэй*)

1 *И диких лошадей...* – Возможно, речь идет о лошадях, которые паслись на заливных лугах Огасавара, из которых лучших отбирали и поставляли ко двору. Источник песни не установлен.

2 *Лишь только прилив...* – Здесь аллюзия на песню из "Манъёсю". Бухта Вака – одно из красивейших мест провинции Ямато.

3 *Подует ветер...* – Песня сложена женщиной, муж которой посещал другую женщину и каждый вечер отправлялся к ней через гору Тапута. Эта песня из "Кокинвакасю", раздел "Песни любви". Начальные стихи составляют зачин-введение *дзё* к основному содержанию, с которым этот зачин соединяется посредством омонимической метафоры *тацу* – ассоциации слов-

омонимов *тацу* – "вставать", "подниматься" (о волнах) и *Тацу-та* – названия горы. Тацута-гора – постоянный образ.

[4] *Чу! Запела кукушка...* – Источник песни не установлен. Короткая майская ночь – постоянный образ.

[5] *Куда это красавицы пошли?* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 22), автор Ки-но Цураюки. Поэт время от времени обращался к "пасторальным" мотивам и к старому стилю. В данной песне воспеты девушки из народа, которые весной пришли на поля Касуга (близ столицы) за молодой зеленью. Сбор молодой зелени был любимым занятием и в придворной среде, и этого сезона всегда с нетерпением ждали. На Новый год было принято подносить молодую зелень императору. Зелень приносили родным и знакомым. Это были определенные сорта трав, которые считались целебными (около 12). Белотканый рукав – один из древних постоянных эпитетов, "признак" старого стиля. Использована также омонимическая метафора *какэтотоба* (образная игра слов): "нарочно", "специально" – *фурихаэтэ* ассоциируется со словом *фурихаэтэ* – "махая", "размахивая".

II. Хвалебный стиль (*симмётэй*)

[1] *О, государь мой!* – "Кокинвакасю", № 343. Прославление государя и пожелание ему долгих лет – обычный мотив японского панегирика (*иваи-ута*). Используются, как правило, образы-гиперболы типа того, что представлены в данной песне. Песни с пожеланиями долголетия слагались также для членов царской фамилии, для знатных придворных, обычно к юбилейным датам.

[2] *В глубинах гор...* – Из "Песен осени" антологии "Синсэн вака". В рубрику панегирика в японских поэтических антологиях часто включали и несколько песен,

восхваляющих сезоны (особенно весну) или красоты природы – как в данном случае: багряные листья были осенью главным предметом любования.

[3] *Проходят, сменяя друг друга...* – Источник песни не установлен. В данном случае предметом восхваления служит древняя синтоистская святыня на горе Мимо-ро. Горы с таким названием были в разных местах страны. Вещественное значение слова – "священное обиталище", "обитель богов". Иногда употребляется в значении "священные рощи" (горы в Японии покрыты густыми лесами), а также "священные усыпальницы", ибо обряды захоронения обычно происходили в горах. Можно предположить, что здесь имеется в виду гора Мива, где находилась одна из самых крупных синтоистских святынь.

[4] *Пока ты был, о государь...* – Песня принадлежит поэту Сосэй-хоси и сложена по случаю смерти Великого министра-регента Фудзивара-но Ёсифуса. Песня из "Кокинвакасю" (№ 830). Белая река – Сиракава – один из постоянных образов японской поэзии того времени.

[5] *В густой траве...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 846). Автор – поэт из числа "Шести бессмертных" (Роккасен) Фунъя-но Ясухидэ. Сложена в годовщину кончины императора Ниммё (833–850) ("Государь Фукагуса"), похороненного в местности Фукагуса (букв. "густая трава"). Образ строится по принципу приема *какэкотоба* – раскрытия нарицательного значения собственного названия. Местность Фукагуса была местом захоронения.

III. Прямой стиль (*тёкутэй*)

[1] *Ах, отчего ж так бесполезно...* – Источник песни не установлен. Относится к рубрике "Разные песни" и посвящена теме *мудзё* – "всеобщего непостоянства".

[2] *Жизнь, ведь она – имеет свой предел.* – Источник песни не установлен. Относится к рубрике "Разные песни", к теме *мудзё* – "всеобщего непостоянства".
[3] *Глазам еще не видно...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 169), автор – Фудзивара-но Тосиюки. Перед песней помета: "Сложена в первый день осени". "Стон", "завывание" осеннего ветра – постоянный образ осени. В стихотворении буквально употреблено выражение "звук ветра".
[4] *В саду возле пруда...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 135), неизвестный автор. "Волны глициний" – постоянный образ лета. Эти сиреневые цветы цвели гроздьями и, колыхаясь на ветру, напоминали волны. Росли обычно в садах на берегу пруда. Кукушка – основной образ лета. Ее прилета с нетерпением ждали, любили слушать ее голос.
[5] *Когда спешишь домой...* – Источник песни не установлен. Принадлежит к рубрике "Разные песни".

IV. Стиль избытка чувств (*ёдзётэй*)

[1] *Хотел ты на цветы полюбоваться...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 67). Песня опирается на ассоциативный подтекст – *ёдзё*. Она принадлежит поэту Мицунэ и сложена им на пороге старости, когда поэт все чаще стал ощущать одиночество. Поэт хочет сказать, что когда вишни отцветут, к нему уже никто не зайдет.
[2] *Сказал ты, что придешь...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 691). Автор – известный поэт Сосэй-хоси. В подтексте – душевное состояние женщины, напрасно поджидавшей своего возлюбленного до самого рассвета.
[3] *Затосковав, отправился я к милой...* – Из "Песен любви" "Кокинвакасю". Лирический герой отправился к возлюбленной, которая, возможно, его не ждет и не примет, а образы природы представляют собой эмоцио-

нальные метафоры его душевного состояния: холодная зимняя ночь, холодный ветер с реки, жалобные крики птиц.

[4] *Сердце ее, как бурная река...* – Источник песни не установлен. Бурная река, которая мчится через все преграды, – образ "горячего сердца" возлюбленной, однако лирический герой, по-видимому, настроен не так решительно.

[5] *Вот и отплыл я в море...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 407). Автор песни – поэт Оно-но Такамура, который был сослан на остров Оки и с дороги послал это поэтическое послание своим родным. Душевное состояние поэта – в подтексте.

V. Стиль отражения чувств (*сяситэй*)

К данному стилю, судя по примерам, относятся песни любовного содержания, в которых авторы выражают свои чувства и душевные состояния так, как есть, без прикрас, не прибегая ни к сравнениям, метафорам и т.д., ни к ассоциативному подтексту.

[1] *С надеждой я ждала...* – Из "Песен любви" "Кокинвакасю".

[2] *Когда домой я возвращался...* – Из "Песен любви" "Кокинвакасю".

[3] *Я втайне ожидаю...* – Из "Песен любви" "Кокинвакасю".

[4] *Я, засыпая, думала...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 552). Автор – известная поэтесса Оно-но Комати. Грезы – один из постоянных образов этой поэтессы.

[5] *С надеждою смотрю я на дорогу...* – Источник песни не установлен.

VI. Возвышенный стиль (*кодзётэй*)

Если к хвалебным песням автор относит те, что просто восхваляют природу и ее красоты, то к возвышенному стилю относятся те песни, в которых выражается особое восхищение и изумление по отношению к предметам и явлениям природы, проявляется особая любовь к природе. Эти песни часто отличаются усложненным характером поэтической мысли, неожиданным поворотом ее.

[1] *Зима...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 130). Автор – Киёхара-но Фукаябу. Сравнение опадающих лепестков сливы или вишни со снежинками – общепринятый мотив. В данном случае поэт прибегает к обратной перестановке – сравнению снежинок с осыпающимися лепестками цветов (такой вариант встречается намного реже, в частности, у Цураюки), причем сравнение принимает характер отождествления.

[2] *К тебе я не могу пойти...* – Точный источник песни не установлен. Относится к "Песням лета". Обращение к кукушке с просьбой подать с гор хотя бы голос демонстрирует особую любовь к природе и ярко выраженное эмоциональное слияние с ней.

[3] *Как встретить бы хотел...* – Точный источник песни не установлен. Относится к "Песням поздней весны". Ностальгический мотив старой столицы звучит во многих песнях. Столица была перенесена из Нары в конце VIII в., однако краса вишен, цветущих в старой столице и ее окрестностях (в Ёсино, например), надолго вошла в круг постоянных поэтических тем. Туда специально выезжали любоваться цветущими вишнями, и для автора песни большой радостью было бы даже просто узнать от побывавшего там, что вишни там еще цветут.

[4] *Хоть горы высоки...* – Источник песни не установлен. Предположительно относится к "Песням осени", так как осенью чаще всего ходили любоваться луной в живописные места. Любоваться красотами природы с возлюбленной или друзьями – постоянный мотив. Здесь автор восхищается особой красотой заходящей луны, скрывающейся за гребнями гор, находит особую прелесть в этой "исчезающей" красоте.

[5] *Когда бы не зарос мой пруд...* – Источник песни не установлен. Относится к "Песням осени". Воспевание отраженных в воде цветов, луны – мотив любования этим отражением встречается у нескольких поэтов. В данном случае автор выражает желание полюбоваться сразу "двумя лунами" – той, что на небесах, и луной, отраженной в воде его пруда.

VII. Стиль изящного слога (*кирётэй*)

[1] *Год кончился вчера...* – Источник песни не установлен. Песня ранней весны или конца зимы. Начало весны считалось 1 января (по лунному календарю). Здесь использована разновидность приема *какэкотоба* – образной игры слов, когда *Касуга* – название горы ассоциируется с *касуми* – "дымка". Дымка считалась первым признаком весны.

[2] *Не различить цветов...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 334). Автор не известен. Здесь поэт применил гиперболу: "идет настолько сильный снег, что невозможно различить, где цветы сливы, а где хлопья снега". Это один из распространенных образов "сравнения-смешения".

[3] *В реке Каннами...* – Источник песен не установлен. Поэт как будто бы не видит цветов, но видит мелькающее в воде их отражение и догадывается, что они зацвели. Цветы *ямабуки* – японская разновидность роз, желтого цвета. Цветут на берегу реки или пруда.

[4] *Что поднести...осенним богам?* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 420). Автор – Сугавара-но Митидзанэ. Перед песней помета: «Сложил на горе Тамукэяма ("Гора жертвоприношений") во время путешествия в Нару государя-инока Судзаку», которого поэт сопровождал. Тема осеннего подношения богам – постоянна в осеннем наборе. Подношение представляло собой обычную парчу, разрезанную на кусочки. В то же время парча – постоянная метафора осенних багряных листьев, одной из главных красот осенней природы. Подношение называлось *нуса*. *Нуса* подносили богам, отправляясь в странствие, с молитвой о благополучном пути и возвращении (странствие в тогдашней Японии было сопряжено со множеством опасностей). В данном случае аналогия проводится с осенними богами, которые, покидая в конце осени землю, подносили *нуса* "старшим богам", ибо этот уход с Земли на Небо рассматривался как странствие. К тому же здесь "обыгрывается" название горы Тамукэяма: *тамукэ* означает "подношение".

[5] *Равнину небесную взором окинул...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 406). Автор – Абэ-но Накамаро. Перед песней помета: "Сложил в Китае, любуясь луной". Согласно пояснению к песне, Абэ-но Накамаро послан был в Китай учиться. "Прошло много лет, а он все никак не мог вернуться на родину. Из нашей страны опять был направлен посланец в Китай, и они должны были возвратиться домой вместе. И вот на побережье в селении Мэй люди той страны устроили им проводы. В ту ночь взошла луна необыкновенной красоты, и, любуясь ею, Накамаро и сложил эту песню". Кстати, поэту так и не удалось возвратиться на родину. Корабль, на котором он отплыл, был застигнут бурей, и те, кто уцелел, вынуждены были вернуться обратно. Накамаро так и умер на чужбине.

VIII. Метафорический стиль (*хикётэй*)

1 *Снегом запорошена...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 4). Автор – Нидзё-но Кисаки (императрица Нидзё). В песне использована оригинальная метафора – “замерзшие слезы соловья”. Дело в том, что пение птицы обычно обозначалось глаголом *наку* – “плакать”, отсюда постоянные мотивы плача кукушки, плача соловья по опадавшим цветам и т.д. Зимой соловей молчит, а значит, и его “слезы” замерзают.

2 *Цветок прекрасный...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 91). Автор – Ёсиминэ-но Мунэсада. Песня вся построена на метафоре, а точнее – на аллегории: прекрасный цветок – девушка из аристократического дома, дымка – мать, охраняющая ее, аромат – любовь девушки, а горный ветер – лирический герой, который не теряет надежды на свидание.

3 *Вот – хризантема белая...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 277). Автор – известный поэт Осикоти-но Мицунэ, который использует одновременно олицетворение и гиперболу: “невозможность” найти белую хризантему, покрытую “первым инеем”.

4 *Белые хризантемы...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 272). Автор – Сугавара-но Митидзанэ. Сложена на турнире хризантем, участники его изготовляли макет живописного побережья, на котором “высаживалась” хризантема. Оспаривались сразу три предмета: песня, прикрепленная к макету, красота цветка и красота побережья. Снова мотив “невозможности различить” – на этот раз колышащиеся на ветру белые хризантемы и набегающие на берег белые волны (барашки волн). К тому же обыгрывается название побережья – Фукиагэ – по принципу омонимической метафоры, ассоциируясь с *фукиагэру* – “развеваться на ветру”.

5 *Раз ты столичной птицей зовешься...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 411). Автор – Аривара-но Нарихира. К

ней дано пояснение: «Добрались до окрестностей реки Сумидагава, что между Мусаси и Симоса и, с грустью помышляя о столице, на время спешились и остановились на берегу. Оглядывая места вокруг, задумались: "Как же далеко мы заехали!" Тут послышался голос паромщика: "Скорее садитесь! Темнеет!" Не было из нас никого, у кого не осталось бы в столице родных и близких – жены, детей... Поэтому все, садясь на корабль, были печальны. Тут заметили птиц с белыми крыльями, красными клювами и лапками, что резвились на берегу. В столице таких птиц не видели, и потому никто не знал, что это за птицы. Спросили паромщика, и он сказал, что называются они *миякодори*, т.е. "столичные птицы". Услыхав это название, тут же и сложил песню».

IX. Стиль "Прекрасный цветок" (*каэнтэй*)

Песни этого стиля отличаются особым изяществом слога и "чарующей" неожиданностью поворота мысли.

[1] *Взлетев на ветку сливы...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 5). Автор не известен.

[2] *Мне бы пойти полюбоваться...* – Источник песни не установлен. Из "Песен весны". Тонкие нити – ветви молодой ивы – одна из красот природы ранней весны. Мотив молодой ивы постоянно присутствует в поэзии.

[3] *Подставим рукава...* – Источник песни не установлен. Из "Песен весны". Мотив соловья, порхающего по ветвям уже отцветающей вишни или сливы и своими крыльями осыпающий лепестки, оригинален. Он встречается только у поэта Сосэй-хоси, аллюзию на песню которого, очевидно, и представляет данная песня.

[4] *Жаль, отцветут...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 223). Автор не известен. Кустарник *хаги,* красиво желтеющий снизу и цветущий маленькими белыми цветами, – постоянный объект любования осенью, любования с ностальгическими чувствами сожаления об увядании природы, которое часто ассоциируется с “осенью любви” и чувством одиночества. Здесь добавлен новый нюанс – образ росинок на лепестках *хаги.*

X. Песни двух стилей (*рёхотэй*)

[1] *Горы – высоки...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 358). Автор – Мицунэ. В те времена существовало поверье, что душа может отделиться от тела и совершать самостоятельные передвижения и действия. Это связано с синтоистской верой в бесплотных духов – *моно-но кэ.* Встречается этот мотив у нескольких поэтов. В песне сочетаются возвышенный стиль и стиль изящного слога.

[2] *Вода издревле...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 44). Автор – известная поэтесса Исэ. Использованы две метафоры: “вода ... служила зеркалом” и “потускнела” (в речи о воде переносно со слова “зеркало”). Это – прием *энго* – ассоциативно связанных слов. В песне сочетаются возвышенный и метафорический стили.

[3] *О, птицы певчие...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 29). Автор не известен. Здесь сочетаются возвышенный стиль и стиль изящного слога.

[4] *Зимою каждою...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 339). Автор – Аривара-но Мотоката. Здесь сочетаются возвышенный и метафорический стили.





ФУДЗИВАРА-НО КИНТО

СИНСЭН ДЗУЙНО

(СУЩНОСТЬ ПОЭЗИИ. [РУКОВОДСТВО], ВНОВЬ СОСТАВЛЕННОЕ)

Фудзивара-но Кинто (966–1041) жил в эпоху расцвета придворной культуры. Это было время правления всемогущего канцлера Митинага, при котором правящий аристократический род Фудзивара достиг вершины своего блеска и могущества. При дворе культивировались разнообразные изящные искусства, которым покровительствовал сам Митинага. Особенно важную роль играла поэзия. Пышные придворные увеселения, следовавшие одно за другим, не обходились без состязаний в различных видах искусств. Поэтические и музыкальные турниры устраивались не только при дворе канцлера, но и во дворцах знатных вельмож. Снаряжались специальные суда для речных прогулок, на каждом из которых проводилось состязание в каком-либо из видов искусств. Эти увеселительные прогулки, возглавляемые государем и канцлером, описаны подробно в дневнике Идзуми Сикибу, а также в историческом повествовании "Окагами" ("Великое зерцало", XI в.).

Фудзивара-но Кинто был, по признанию его биографов, человеком широко образованным и владеющим разными видами изящных искусств – "первым человеком в искусстве своего времени". Он был признанным мэтром в поэзии, равно искусным в сложении и китайских стихов *канси*, и

японских песен *вака*. Предпочитал он, однако, *вака*. Когда однажды при подготовке одной из таких "культурно-увеселительных" экскурсий-прогулок его спросили, на каком из кораблей он поедет, он предпочел корабль, на котором должен был проводиться турнир *вака*. Снаряжались три корабля: на одном планировался турнир *вака*, на другом – *канси*, на третьем – состязание в игре на музыкальных инструментах – духовых и струнных. Кинто предпочел турнир *вака*. Правда, позже несколько пожалел о своем выборе, ибо Великий канцлер в то время был увлечен китайскими стихами.

Кинто же на всю жизнь остался глубоко увлеченным сложением песен *вака*, сохранил это увлечение до конца дней своих. Однажды, в преклонные годы, когда ученый поэт был уже серьезно болен, зашел к нему поэт Фудзивара-но Такато. Пришел в парадном костюме. Кинто подумал, что тот зашел навестить его. Но Такато, видимо, не подозревал о болезни Кинто и начал горячо рассказывать ему о том, что сложил стихотворение по образцу более ранней песни другого автора и хотел бы узнать мнение мэтра об этом стихотворении. В те поры было в большой моде слагать стихи по образцу прототипа, стремясь превзойти последнего. Увидев, с какой страстью Такато говорил о поэзии, Кинто растрогался до слез и, забыв о своей болезни, внимательно выслушал пришедшего и сделал свои замечания. Такато ушел. Однако на следующий день он пришел снова – уже в повседневном костюме – для

того, чтобы навестить больного мэтра (из "Сайко дансё" – "Бесед Сайгё и Кинто").

В своей поэтической практике Кинто избегал вычурных технических приемов и сложной риторики. Любил порой слагать песни с подтекстом и оставил после себя несколько поэтических произведений с использованием "избыточного чувства" – *ёдзё*:

К вечным снегам
На вершине горы Сираяма,
Наверно, прибавилось новых...
Так холоден стал мой рукав,
Что в одиночестве стелил я в изголовье...

Синкокинвакасю, № 666

Образы вечных снегов и "холодного рукава" опираются на богатый ассоциативный подтекст – чувство покинутости и безысходной тоски, переживаемой лирическим героем, к которому не пришла возлюбленная и который в одиночестве проводит ночь. Однако, и этот стиль был для него не очень органичен.

С другой стороны, у Кинто много песен в стиле, близком *мэй-дзё-тёку* ("простота и ясность)", восходящем к древней поэзии.

Фудзивара-но Кинто очень помогало его высокое положение при дворе. Кинто имел второй ранг и занимал высокую придворную должность – первого советника – Дайнагона. Этим обусловлено его другое имя, которое было принято в то время, – Сидзё Дайнагон (Сидзё – название его резиденции). Важную роль играла и его личная дружба с Митинага. С последним он

даже породнился – его дочь вышла замуж за сына Митинага.

Песни Фудзивара-но Кинто имеются в нескольких императорских антологиях, начиная от "Сюивакасю" ("Собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии") и кончая "Хякунин иссю" ("По одной песне от ста поэтов"). Кроме того, имеется частное собрание "Кинто-сю".

Кинто является составителем ряда антологий, как, например, "Ваканроэйсю" ("Собрание японских и китайских стихов для декламации"), "Сюисё ("Извлечения [стихотворений], не вошедших в прежние антологии"), "Сандзю-рокунин-сю" ("Собрание [песен] тридцати шести"), т.е. 36 лучших поэтов. Ему принадлежат два трактата по теории поэзии. Это – "Синсэн дзуйно" ("Сущность поэзии. [Руководство], вновь составленное") и "Вака кухон" ("Девять ступеней [искусства] *вака*"). Первая посвящена осмыслению сущности поэзии *вака*, соображениям и рекомендациям о том, каково должно быть содержание песни и к чему должен стремиться поэт в области формы. Все положения иллюстрированы поэтическими примерами, – в основном из антологий "Кокинвакасю" и "Сюивакасю". "Синсэн дзуйно" – это первый в истории литературной мысли в Японии научный трактат по теории поэзии.

"Вака кухон" представляет собой девятиступенчатую классификацию песен по уровню (высоте) поэтического мастерства.

* * *

Перевод выполнен по изд.: Нихон котэн бунгаку тайкэй (Японская классическая литература: Большая серия). Токио, 1978 Т. 65 (далее – НКБТ).

[1] В заглавии трактата “Синсэн дзуйно” слова *синсэн* и *дзуйно* означают соответственно “вновь составленный” и “сущность”, “квинтэссенция”. Имеется в виду “сущность поэзии”.

Под “вновь составленным” подразумевается руководство по сложению песен, появившееся после Ки-но Цураюки, которому принадлежит первое руководство по сложению *вака*. Кинто в своем трактате уточнил положения Цураюки с учетом дальнейшего развития японской поэзии.

Перевод названия сделан, исходя из конкретного содержания трактата: в трактате излагаются новые правила стихосложения (сложения песен *вака*).

[2] Термином *арисама* (букв. “форма существования”) Фудзивара-но Кинто обозначает строфическую форму (современный термин – *катай*) в отличие от *сама* – “формы” как таковой.

[3] Слово *ута* – “песня” (или поэзия) употреблено здесь взамен слова *танка*. Начиная с IX в. *танка* вытесняет все остальные строфические формы японской поэзии, в том числе *нагаута* и *сэдока*, и безраздельно господствует в поэзии *вака*. Она стала синонимом *вака*, и слово *ута* означало теперь *танка*.

[4] *... 31 знак...* – “Знак” (*дзи*) означает здесь “слог”. *Танка* состоит из 31 слога. “*Дзи*” означает также и иероглиф, но поскольку японская национальная поэзия *вака*, или *ута*, записывалась слоговой азбукой (*кана*), ясно, что речь идет о слогах.

[5] *...пять стихов.* – Стихи в *танка* располагались так: 1-й стих – 5 слогов, 2-й – 7, 3-й – 5, 4-й – 7, 5-й – 7, т.е. по схеме 5–7–5–7–7.

[6] *Верхние три стиха... – Танка* складывается из двух полустиший: главного (верхнего) 5–7–5 (трехстишие) и заключительного (нижнего) 7–7 (двустишие).

[7] *...если не портит ритма.* – В японском стихе рифма отсутствует, поэтому особую роль играет ритмика и мелодика стиха.

[8] Слово *кокоро* (*"душа", "сердце"*) традиционно означает содержание, точнее – эмоциональное содержание, поскольку речь идет о лирической поэзии. Понятие "глубокая душа" означает особую эмоциональную насыщенность песни ("много чувства").

[9] *Сугата* ("облик") – словесное воплощение песни. Под "чистотой и ясностью" облика Кинто подразумевает чистоту поэтического языка, ясность выражения, в частности, отсутствие замысловатых риторических приемов.

[10] *Окасики токоро.* – Оценочную категорию *окасики* трудно определить однозначно. Это одна из ипостасей *аварэ*. В эссе Сэй Сёнагон "Записки у изголовья" (начало X в.) употребляется в значении "милый", "очаровательный". По мнению Кинто, песня должна восхищать, привлекать, "брать за душу". Конкретное значение поэтологических терминов у Фудзивара-но Кинто, также как и у Цураюки, часто определяется в зависимости от контекста. Например, если в сочетании *кокоро фукаки* – "глубокая душа" – слово *кокоро* ("душа") означает эмоциональное содержание песни, то в контексте *кокоро окасики* – "интересная ("увлекательная") душа" оно означает замысел, сюжет.

[11] Прекрасная песня (*сугурэтари ута*) – понятие, близкое к "поэтическому шедевру". Это выражение далее прочно входит в лексикон ученых поэтов. Крупнейший поэт конца хэйанского периода Фудзивара-но

Тэйка (1162–1241) назвал свой программный трактат "Прекрасные песни нового времени" (1209).

12 *...тянется, словно цепь...* – Фудзивара-но Кинто хочет сказать, что поэт должен придерживаться одной темы, той, которой непосредственно посвящена его песня.

13 *...позаботиться о душе.* – Гармония "души" и "облика" – идеал, к которому надо стремиться, и как всякий идеал, он трудно достижим. И в таких случаях надо, в первую очередь, думать о "душе", т.е. об эмоциональном содержании.

14 *...потрудиться над... обликом.* – Если же содержание не глубоко, то надо поработать над "обликом" с тем, чтобы хотя бы "облик" был прекрасен – мысль, прямо противоположная критическому высказыванию Кино Цураюки в адрес поэта Фунъя-но Ясухидэ: его песни, "словно торговец, разодетый в дорогие шелка".

15 ... (*катати*)... – Если *сугата* означает облик песен в целом, а *котоба* – лексику, образность, фразеологию, то *катати* – это "звуковой облик", звучание, мелодия, ритм.

16 Термин *утамакура* – "изголовье песни" – в японской теории поэзии мог употребляться как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле он охватывал всю совокупность зачинных приемов: *макура-котоба, дзё* и *утамакура.*

В узком смысле *утамакура* – только топонимический зачин, т.е. употребление топонима в роли зачина.

Изначально зачины, будучи связаны с историей, мифологией, бытом, хозяйственной деятельностью народа и т.д., содержали значительный образный потенциал, существенный для содержания песни. Ко времени же Кинто этот потенциал вследствие длительности и привычности употребления в значительной степени был уже утрачен и роль многих зачинов свелась к рифмообразующей и риторической функциям. Наи-

более долгая жизнь была уготована топонимическому зачину – собственно *утамакура*.

[17] Более позднее время – *Накамуро* – означает период с IX до первой половины X в., который японские исследователи истории поэзии называют «периодом "Кокинвакасю"».

[18] *Ки-но Цураюки* и *Осикоти-но Мицунэ* были наиболее выдающимися поэтами своего времени. Для творчества Осикоти-но Мицунэ характерно обращение к иронии, к мягкому юмору. Если Ки-но Цураюки создавал свои произведения в духе *аварэ*, то Мицунэ был великим мастером "окольного стиля".

[19] *...как они слагали песни.* – Здесь в значении формы песни Фудзивара-но Кинто употребил термин *сама*. Он соответствует в данном контексте понятию стиля, манеры. В последующем тексте Кинто продолжает употреблять термин *сама* в том же значении.

[20] *Подует ветер...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 994). Автор не известен. Песня приведена как пример использования *дзё* в главном полустишии. Главное полустишие целиком составляет *дзё* к слову Тацута – названию горы через ассоциацию его со словом *тацу* – "подниматься", "вставать". Эта песня есть также в лирической повести "Исэ моногатари". Гора Тацута – один из постоянных образов поэзии "Кокинвакасю". Сама гора находится на границе провинций Ямато и Нанива, через нее пролегала одна из оживленных дорог того времени.

[21] *В Нанива...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1051). Автор – известная поэтесса средневековой Японии Исэ. Упоминая старый мост в Нагара в провинции Цу (Нанива), поэтесса намекает на свой возраст. Название бухты и местности Нанива выступает в качестве *утамакура*, зачина песни, вводящего в текст слово Нагара – название места, находящегося в этой местности.

[22] *...Накацукаса-но кими* – дочь поэтессы Исэ. Дебютировала как поэт в антологии "Госэнвакасю" и имела свое собрание песен.

[23] *Чтоб разлюбить тебя...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 501). Вошла также в "Исэ моногатари". Автор не известен. Речь идет о реке Митараси, называвшейся "Рекой омовения", которая протекала между двух синтоистских храмов Камо, Нижним и Верхним. В ней совершался обряд очищения (*хараи*).

[24] *Фукаябу* – Киёхара-но Фукаябу – современник Ки-но Цураюки. Считается одним из "Тридцати шести бессмертных поэтов" древности и средних веков. В "Кокинвакасю" 18 его песен, в других официальных поэтических собраниях – еще 24. Его сын Мотосукэ умер в 990 г. В "Госэнвакасю" и других официальных собраниях более 100 его песен. Есть у него и частное собрание песен – "Мотосукэ-сю".

[25] *Мир этот...* – Песня из антологии "Сюивакасю", свиток 20-й, "Разные песни", автор – Сая-но Мицусэй. Является аллюзией на песню "Манъёсю" (№ 351):

Мир этот –
С чем сравнить?
Рыбачий челн,
Что уплыл на рассвете,
Не оставив следа.

[26] *Небесную равнину...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 406). Автором песни считается Абэ-но Накамаро, один из крупнейших поэтов "Манъёсю". В посвящении сказано, что поэт сложил ее в Китае, когда любовался луною. Первые два стиха представляют собой аллюзии на песню "Манъёсю" (№ 147). *Касуга* – ныне восточная часть горы Нара. Гора *Микаса* имеет еще название Вакакуса-яма. У подножия ее находится храм Касуга-дзиндзя, посвященный богу Касуга – родовому

божеству фамилии Фудзивара. Государственные сановники, направлявшиеся послами в Китай, и другие японцы, уезжавшие в эту страну, перед отъездом обязательно посещали этот храм.

27 *В морской простор...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 407). Автор – Оно-но Такамура (802–852), творчество которого относится к раннехэйанскому времени. В 834 г. Оно-но Такамура был назначен помощником посла в Китай, но, поссорившись с послом Фудзивара-но Цунэцугу, под предлогом болезни ехать отказался, за что был сослан на остров Оки, бывший тогда местом изгнания. Известен как автор стихов на китайском языке – *канси*. Ему принадлежат частные собрания *канси* и *вака* – "Такамура-сю". Данную песню поэт сложил, отправляясь в ссылку на корабле. Песню послал домой, в столицу... *Морской простор* – это Японское внутреннее море Сэтонайкай.

28 *Любовью истомившись...* – Это одна из известных песен Ки-но Цураюки, вошедшая в антологию "Сюивакасю", свиток 4-й, "Песни зимы".

29 *О том, кто заглянул...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 67). Автор – Мицунэ. Поэт сложил песню и поднес тому, кто пришел полюбоваться вишнями у него в саду.

30 *Как подсчитаю...* – Песня из "Сюивакасю" (№ 4). Песня была сложена Тайра-но Цунэмаса в качестве надписи на ширме жрицы храма Исэ. В те времена было принято расписывать ширмы в стиле живописи Ямато-э и делать под картиной стихотворные надписи. Сложение песен по картинам на ширмах было особым видом поэтического творчества – *бёбу-ута* (*бёбу* – ширма), в котором пробовали себя большинство известных поэтов: Ки-но Цураюки, Исэ и др.

31 *Мияма-ни ва...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 19). Автор не известен. В песне один слог *ми* употребляется

в двух местах, но с разными значениями. Первый раз – в качестве онорифического префикса *ми* к слову *яма* ("гора") – *мияма*, второй раз – как начальный слог другого слова – *мияко* ("столица").

Сбор молодой зелени был одним из любимых занятий как в придворной, так и в народной среде. Принято было подносить зелень на первый и на седьмой день Нового года (Новый год по японскому лунному календарю начинался с приходом весны).

32 *...следует избегать*. – Вполне очевидно, что здесь речь идет о синонимах, что и подтверждает последующий пример.

33 *Мокарибунэ...* – Песня из "Сюивакасю" (№ 8). Автор не известен. Слова *нагиса* ("берег") и *мигива* ("взморье", букв. "урез воды") суть синонимы.

34 *Ми-сабураи...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1091). Автор не известен. В приведенном примере трижды употреблен один и тот же слог – *ми*: в словах *ми-сабураи* ("слуги добрые") и *микаса* ("зонт", "широкополая шляпа") в качестве онорифического префикса, а в названии поля *Миягино* в качестве начального слога.

35 *Мияма-ни ва..* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1057). Автор не известен. В песне дважды повторено слово *яма* ("гора"): в первом случае – с онорифическим префиксом *ми* – *Мияма*, во втором – в составе сложного слова *тояма* ("ближние горы").

36 *Тиринурэба...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 435). Автор – Содзё Хэндзё. В песне поблизости друг от друга употреблены знаки (слоги) *ба* и *ва* – в то время это был один и тот же звук.

37 *Сэдока* – шестистишие, одна из древних форм японской поэзии. Название произошло от *сэндо-но ка* (*сэндо-но ута*) – "песня лодочника". В "Кокинвакасю" представлена в рубрике "Дзаттай" ("Песни различной

формы"). *Сэдока* здесь приведена как пример стиля "Манъёсю", в отличие от стиля "Кокинвакасю".

38 *Ути ватасу...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1007). Автор не известен.

39 *...не режет слуха.* – Речь идет о звуке *су*, который хотя и повторяется дважды, но входит не в соседние стихи, а перебивается другими стихами.

40 *Хисаката-но ама...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 174). Автор не известен. Из серии песен о Танабате, излагающих популярную в Японии китайскую легенду о любви двух звезд – Танабаты (Ткачиха, звезда Вега) и Волопаса (Алтаир), которые встречаются лишь раз в году на Млечном Пути – в Долине великой Небесной реки, – в ночь на 7 июля. Данная песня сложена от лица Танабаты и обращена к "паромщику", который должен перевезти Волопаса через Небесную реку к Ткачихе, с просьбой не дать Волопасу вернуться обратно. В приведенном примере повторяются почти одинаковые слова, во всяком случае однокоренные: *ватасимори* – "паромщик" и *ватаринаба* – "если переправишься". Однако комментария к этому примеру Кинто не дает, считая его, очевидно, достаточно ясным.

41 *...слов грубых ... надлежит избегать.* – Рассуждения о "простонародных словах", вероятнее всего, относятся к поэзии "Манъёсю", где они встречаются довольно часто. Тем более, что далее речь идет о "старых (устаревших) словах".

42 *..."камо" и "раси".* – Здесь Кинто вполне очевидно имеет в виду лексику "Манъёсю", значительная часть которой для его времени стала архаичной. *Камо* – восклицательная частица, *раси* – суффикс со значением вероятности.

43 *...словами старых песен.* – Здесь Кинто использует слово *фуси*, имеющее несколько значений. Основ-

ные – “корень”, “основа”, “узел”, “связующее звено”. Кроме того, может выражать значение, близкое современным понятиям сюжета и замысла, в этих значениях обычно и употребляется средневековыми поэтологами. Сюжет, как и замысел, входит в общее понятие *кокоро*. Замысел (“главная мысль”), скорее всего, и имеется в виду в данном случае, ибо во времена Кинто вошло в практику сложение песен по модели старых песен, обычно песен поэтов предшествующего периода времени с использованием их структуры. Иногда заимствовалась значительная часть (до половины и более) текста старой песни. Подобные случаи и имеет в виду Кинто. Например, писательница Сэй Сёнагон в “Записках у изголовья” выбирает в качестве образца песню:

Промчались годы,
Старость подошла.
Но на цветок взгляну –
И грустных дум
Как не бывало.

Кокинвакасю, № 52,
автор – Фудзивара-но Ёсифуса

И почти весь ее текст вставляет в свою песню:

Промчались годы,
Старость подошла.

Но лишь взгляну
На государя – грустных дум
Как не бывало.

Пер. В. Марковой

44 *Это – другое дело.* – Здесь речь идет о приеме *хонкадори* (букв. “следуя изначальной песне”), т.е. о сложе-

нии песни по образцу песни другого автора, созданной обычно значительно раньше. Словами "это – другое дело" поэт хочет сказать, что он отличает *хонкадори* как особый поэтический прием от дословного или близкого к дословному заимствования текста старой песни. Для Кинто *хонкадори* – это сложение песни по образцу песни предшественника с созданием нового варианта образа, мотива и т.д.

45 *...которая бы и другим понравилась.* – Кинто не только призывает поэтов не терять чувства меры, обращаясь к поэтическим образцам прошлого, но и учитывать вкусы своих современников.

46 *В ясно зеркало...* – Песня *сэдока* из "Сюивакасю" (№ 9). Изначальная строфическая форма *сэдока*: 5–7–7–5–7–7 (38 знаков-слогов, сдвоенное трехстишие). Однако в хэйанский период появились разновидности: 5–7–5–7–7–7 и 5–7–5–5–7–7. Первая из этих разновидностей имеет свое название: "*буссоку сэкитай*" (букв. "след стопы Будды"). Она использовалась в буддийских гимнах.

47 *Эй, там, на холме...* – Песня из "Сюивакасю" (№ 70), *сэдока*. Автор не известен (есть, однако, версия о принадлежности ее Хитомаро). Песня представляет собой *хонкадори* на песню "Манъёсю" (№ 1291).

48 *...зачинные слова – утамакура...* – В заключительных рекомендациях Кинто о том, что надлежит знать поэтам, *утамакура* стоит на первом месте. Из этого следует, что он придавал зачинным приемам особое значение. Не случайно приему *утамакура* посвящены специальные труды, такие, как "Огисё", "Ноин утамакура" и др. Сам Кинто является автором труда "Сёкоку утамакура", или "Сидзё Дайнагон утамакура" (Сидзё Дайнагон – псевдоним Фудзивара-но Кинто). В этом труде собраны и объяснены всевозможные зачинные слова и выражения.

49 *...слова старых песен...* – Под словами старых песен Кинто подразумевает поэзию "Манъёсю" и "Кокинвакасю".

50 ... *"Нихон сёки"* ... – "Кодзики" не упоминается, так как после появления "Нихонги" это произведение отошло на второй план и долгое время пребывало в забвении.

51 *...песни разных провинций.* – Это песни, вошедшие в собрания "Фудоки" ("Записи о землях и нравах", VIII в.).





ФУДЗИВАРА-НО КИНТО

ВАКА КУХОН
(ДЕВЯТЬ СТУПЕНЕЙ ВАКА)

Перевод выполнен по изд.: НКБТ. Токио, 1978. Т. 65.

[1] *Вака...* – Имеется в виду поэзия *танка* (см. примеч. 1 к Предисловию Ки-но Цураюки к “Кокинвакасю”).

[2] ...*кухон*... (*Девять ступеней*...). – Перевод условный, отражающий действительное содержание классификации Кинто. *Кухон* буквально означает “девять сортов”, так как *хон, хин* (*сина*) означает “сорт”, “качество”, “марка” (товарный знак) и т.п.

Кинто разрабатывал свою классификацию по типу буддийской “Кухон хасудай” (“Девять ступеней (возвышения) лотоса”, место восседания Будды).

[3] ...*слово*... – Означает здесь язык в широком смысле – как средство выражения, как форма – в противоположность содержанию.

[4] ...*прекрасно*... – Высшая оценка в классификационной шкале Кинто (*таэ*). *Таэ* является одной из ипостасей позднего *аварэ* – главной категории прекрасного в эпоху Хэйан.

В девятиступенчатой классификации стилей пьес театра Но, составленной Дзэами Мотокиё, *таэ* также обозначает высшую ступень – *мёкафу* (“стиль изысканно-прекрасного цветка”), где *мё* – это другое чтение слова *таэ*. Оценка *таэ* применяется Кинто, как правило, к форме. Для оценки содержания, сюжета, песни в целом он пользуется словом *сугурэтари*.

[5] ...*избыток чувства*. – *Амари-но кокоро*, или *ёдзё* – категория суггестивной лирики. Вследствие особой

эмоциональной насыщенности песни часть ее эмоционального содержания остается в подтексте.

[6] *Не правда ли...* – Песня из "Сюивакасю" (свиток 1-й). Автор – Тадаминэ.

[7] *Рассвет...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 409). Автор не известен. Некоторые приписывают ее Хитомаро.

Бухта Акаси находится в местности того же названия в префектуре Хёго, которая издавна славилась красотами ландшафта.

[8] *...слово красиво...* – "Слово" здесь оценивается как просто "красивое" (*урувази*), хотя в других контекстах *урувази* может означать и "прекрасный", "изящный", "роскошный".

[9] *В горах...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1077).

[10] *Там, у горы Застава встреч...* – Песня из "Сюивакасю". Автор – Цу́раюки. Сложил и надписал под сезонной разрисовкой ширмы (ширмы обновлялись каждый сезон).

Гора и Застава встреч (Аусака) на границе с дальней провинцией Оми неоднократно воспета в поэзии. Там находится источник, мимо которого никто не проходил, не зачерпнув его "чистой воды".

Местность Мотидзуки в провинции Синано (ныне префектура Нагано) славилась разведением породистых лошадей. В середине века лошадей ежегодно поставляли ко двору. Обычно в августе их вели в столицу через Заставу встреч.

С этой песней связан интересный эпизод из жизни Фудзивара-но Кинто. По ее образцу поэт Такато сложил другую – на ту же тему (*хонкадори*), которую и принес Фудзивара-но Кинто на его "строгий суд":

У горы Застава встреч
Гулкий топот копыт
По ухабам.
То выводят из гор лошадей –
На равнину в тумане.

[11] *...душа хоть и не глубока...* – "Душа" (*кокоро*) выступает здесь в своем обычном значении содержания песни. Поэт имеет в виду песни, которые не отличаются эмоциональной насыщенностью, глубиной чувства, т.е. "избыточное чувство" у них отсутствует. С этой ступени и далее следуют песни без "избыточного чувства".

[12] *...но песня интересна...* – Оценка "интересный" (*омосироки*) относится к сюжету песни. Специальной оценки "слову" здесь не дается. Предполагается, что "слово" остается на уровне предыдущей ступени.

[13] *Когда бы в мире вишни...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 53). Автор – Аривара-но Нарихира, который воспел вишни возле обители Нагиса-но ин. Цветение вишни было действительно источником "больших волнений". Его с нетерпением ждали, ему радовались, им наслаждались и, наконец, переживали и грустили, когда цветы отцветали. Словом, сердце "не знало покоя".

[14] *По длинному мосту Сэта...* – Песня из "Сандзю рокунин-сю" ("Собрание песен тридцати шести"). Автор – Тайра-но Канэмори. Имеется в виду мост через реку Сэта на востоке главного острова.

[15] *...душа и слово в гармонии.* – Из самой оценки не явствует, что "качество" этих песен ниже, чем песен предыдущей ступени. Песни, что приведены в качестве примера, отличаются некоторым юмором, который во времена Кинто особенно высоко не ценился. Оценка "интересный" относится, как и в предыдущем случае, к сюжету песни.

[16] *...излагается интересно.* – Понятие "ровно и гладко" охватывает как благозвучность, гладкий ритм и ровный мелодический рисунок, так и отсутствие сложной риторики и техники, которую Кинто "не жаловал". Оценка "интересно" относится к сюжету.

[17] *Остановлюсь и полюбуюсь...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 305.) Автор – Мицунэ. Сложена по картине на ширме во дворце Тэйдзи-но ин (резиденция отрекшихся от власти императоров), изображающей всадника, остановившегося перед переправой через реку, чтобы полюбоваться осыпающимися в воду багряными листьями.

[18] *Эй, отрок*! – Песня из "Сюивакасю" (свиток 13-й). Автор – Мицунэ. *Хаги* – название кустарника, осенний образ. Из веток *хаги* крестьяне вили веревки, которые использовались для хозяйственных нужд. Песня, видимо, относится ко времени поздней осени, когда ветки сохнут и становятся ломкими.

[19] *Песня, сложенная, как должно*. – Кинто хочет сказать, что песня не представляет собой ничего особенного – ни по содержанию, ни по форме. Но поэт знает, как слагать песни, он соблюдает законы стихосложения.

[20] "*Весна пришла*" ... – Песня из "Кокинвакасю" (№ 11). Автор – Тадаминэ.

[21] *В прошлом году...* – Песня из "Сюивакасю" (свиток 16-й). Автор – Абэ-но Котэй. В обеих песнях автор выражает свои чувства – без особой "глубины". И язык не отличается какой-то необыкновенной красотой и поэтичностью.

[22] *...интересный замысел*. – Букв. по тексту: "есть какая-то мысль" (*сукоси омоитару токоро ару*).

[23] *Только вчера...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 172). Автор не известен. Идея песен – быстротечность времени – была для средних веков уже привычной, но сюжет – самобытный.

[24] *Того, который любит...* – Песня из "Кокинвакасю" (№ 1041). Автор не известен. Песня сложена в стиле, характерном для неизвестных авторов раннего слоя "Манъёсю" (песни, наиболее близкие к народным).

25 *...хороша только часть.* – Подобная рубрика имеется и в других классификациях *вака*. Например, у Фудзивара-но Тэйка в его “Десяти стилях Тэйка” (“Тэйка дзиттэй”) есть рубрика “Облик (в котором хороша) одна единственная часть” (*юицу сэцу ё*).

26 *Только подует...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 249). Автор – Фунъя-но Ясухидэ. Фудзивара-но Кинто, очевидно, единственно хорошим местом в этой песне считал образ: “Никнут осенние травы, деревья”.

27 *Соль выжигают...* – Источник песни не известен. Сходная песня есть в “Кокивакасю”, которая, возможно, послужила для нее прототипом:

В бухте Нанива,
Солнцем освещенной,
Выжигают соль...
Не так ли и моя судьба горька:
Ведь подошла уж старость!

Кокинвакасю, № 894,
автор не известен

28 *...не понимает душу вещей...* – Под “душой вещей” (*кото-но кокоро*) Кинто понимает суть того, о чем поэт слагает песни. Поэт должен проникнуть в суть вещей, иначе и нет смысла слагать песни.

29 *Отныне даже и не посажу...* – Песня из “Кокинвакасю” (№ 242). Автор – Тайра-но Садафуна.

Сусуки – степная трава, но сеяли ее и в садах. Образ песни. Во времена, когда творил Кинто, этот образ уже достаточно примелькался и потому не считался высотой поэтического искусства. И сам сюжет песни достаточно прост, хотя и не лишен поэтичности.

30 *Быстрей вперед...* – Песня из “Манъёсю” (№ 3154, свиток 12-й). Автор не известен. Песня, по-видимому, народного происхождения. Чувствуется, что автор ее не искушен в поэтическом творчестве.

[31] *слово не гладко...* – Здесь, очевидно, подразумевается негладкий ритм и неблагозвучная лексика.

[32] *душа не увлекает.* – *Окасики токоро наки* букв. означает “Нет ничего интересного”. Оценка относится к содержанию и сюжету песни.

[33] *Горечь жизни*! – Источник песни не известен. Сходного содержания песня имеется в “Кокинвакасю” (свиток 19-й).

Песня шуточного содержания, в жанре *хайкай*, которые в те времена не считали высоким искусством.

[34] *Хоть и привлечь стараюсь...* – Песня из “Сюивакасю” (свиток 18-й). Автор – Хитомаро. Прототипом, очевидно, послужила песня из “Манъёсю” (№ 2640, свиток 11-й). Песня народного происхождения.

У этой песни, как у предыдущей, замысел очень простой. И содержание, и сюжет с точки зрения такового ценителя искусства, как Кинто, мало привлекательны. И лексика не поэтична, и “слово” не ласкает слух.

[35] *...уже сложены старые песни.* – Поскольку прием “следования изначальной песне” (*хонкадори*) уже широко применялся в его время, Кинто постоянно возвращается к этой теме в своих трактатах.

В данном случае он предостерегает поэтов от использования содержания старых песен.

[36] *Такую песню не похвалят.* – Кинто также против того, чтобы использовать значительную часть текста старой песни. Рекомендации Кинто по *хонкадори* развивает позже в своих трудах Фудзивара-но Тэйка.





ФУДЗИВАРА-НО ТЭЙКА

КИНДАЙ СЮКА
(ПРЕКРАСНЫЕ ПЕСНИ НОВОГО ВРЕМЕНИ)
(ТРАКТАТ-АНТОЛОГИЯ)

Фудзивара-но Тэйка (Садаиэ, 1162–1241) – без преувеличения одна из самых значительных фигур в японской поэзии, в том числе и в теории поэзии. Талантливый поэт и ученый, он был продолжателем семейных традиций и прежде всего дела своего отца – ученого поэта Фудзивара-но Сюндзэй (1114–1204), оставившего богатое поэтическое наследие (только в одной антологии "Синкокинвакасю" 72 его песни), автора одного из самых крупных и объемных поэтических трактатов – "Корай футайсё" ("Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности").

Потомок всемогущего канцлера Митинага, Тэйка имел, подобно Кинто, прочное положение при дворе, дослужившись до второго ранга и чина помощника второго советника (гон-тюнагон). Он пользовался покровительством императора Готоба (в миру – Дайдзё-тэнно, 1180–1239). Поначалу они были даже друзьями – оба талантливые поэты, оба интересовались поэтическими турнирами, оба много вложили в японскую теорию поэзии. Однако император стал все более завидовать своему другу, оспаривая его авторитет и влияние в поэтических кругах. Особенно много споров, вплоть до конфликтов, вызвала их совместная работа над составлением антологии "Синкокинвакасю". Все это

раздражало Тэйка, который имел характер властный и независимый и не привык уступать в спорах. По свидетельству его покровителя регента Кудзё-но (Фудзивара-но) Канэдзанэ, Тэйка был, в отличие от отца, человеком горячим и неуравновешенным, что значительно замедляло продвижение его по служебной лестнице. Кудзё приводит, в частности, факт, когда в юности Тэйка запустил канделябром в одного из высших сановников. За подобные поступки его обычно лишали на время права посещать дворец, так что были случаи, когда ему приходилось проводить дома предновогодние праздники. К тому же независимого Тэйка все больше и больше тяготила необходимость сопровождать государя в его бесконечных светских забавах, увеселительных выездах в загородные резиденции и дворцы. Необходимым аксессуаром всех этих развлечений были состязания в сложении стихов и песен, на которых государь требовал постоянного присутствия Тэйка. Эти светские забавы требовали от Тэйка значительных трат, которые не соответствовали его доходам, "развлекаться" же за счет государя он не желал. Тэйка не раз выражал свое решительное неодобрение по поводу образа жизни государя.

А завистливый государь тем временем плел интриги против своего талантливого соперника – вплоть до того, что старался всячески отвлекать его сына Тамэиэ от занятий поэзией. Ему удалось увлечь Тамэиэ игрой в *кэмари* (род футбола), очень популярной в то время при дворе. И Тэйка с горечью писал в своем дневнике: "До меня дошли разговоры, что Тюдзё (воинское звание Тамэиэ) с

утра до вечера играет в *кэмари*, он даже ни разу не заглянул в книги. Он уже забыл и то малое, что знал в 7–8 лет, когда с трудом составил свое первое собрание из 400 стихов. Я уже не вижу в нем продолжения наших семейных традиций".

К тому же и медленное продвижение по службе удручало поэта. Он даже посвятил этим грустным размышлениям несколько стихотворений, в частности, следующее:

Сколько лет уже
Весна за весной[1]
Провожу я под сенью вишен,
Грущу об ушедших годах,
Перемен не принесших.

Синкокинвакасю, № 1454

Независимый и неуравновешенный характер Тэйка, главная причина его медленного продвижения по службе, доставлял много хлопот его отцу, которому неоднократно приходилось просить за него своих друзей и покровителей. Тэйка надолго "задержался" в Левой дворцовой охране, не сразу получив даже должность младшего офицера (*сёдзё*), и в течение многих лет пребывал затем в полученной спустя год должности второго военачальника *тюдзё*. Будучи человеком амбициозным и к тому же хорошо знавшим себе действительную цену, Тэйка болезненно переживал эти неудачи.

Тем не менее авторитет Тэйка в литературных кругах все возрастал. Он был назначен куратором

---

[1] Весна была временем присвоения новых должностей и рангов.

Ведомства поэзии (Вакадокоро). Подобно отцу, был неизменным арбитром на поэтических турнирах, которые постоянно устраивали император Готоба, канцлер Фудзивара-но Ёсицунэ (сам талантливый и плодовитый поэт) и другие сановники и поэты. Молодой сёгун Минамото-но Санэтомо обратился к нему с просьбой быть его наставником в поэзии, на что Тэйка с радостью согласился. Он полюбил Санэтомо, как сына, регулярно посылал ему письма с замечаниями о его стихах и советами. Эти письма легли в основу "Ежемесячных записей" ("Майгэцусё"), одного из основных трудов Тэйка по теории поэзии.

В 40 лет Тэйка – непререкаемый авторитет в поэтических кругах. Но время приобретений сменяется полосой утрат. В 1204 г. умирает его отец, Фудзивара-но Сюндзэй, его наставник и советчик, чья постоянная поддержка и покровительство так помогали Тэйка во всех его делах. Вслед за смертью отца, которая совершенно потрясла его, Тэйка теряет одного за другим всех своих покровителей. Внезапно умирает молодой Кудзё (Фудзивара-но) Ёсицунэ, а в 1207 г. и сам Кудзё (Фудзивара-но) Канэдзанэ. В 1216 г. в результате заговора был убит Минамото-но Санэтомо.

Тэйка впал в глубокую депрессию. О своем душевном состоянии он так пишет в Предисловии к трактату-антологии "Киндай сюка" ("Прекрасные песни нового времени"): "С той поры, как подошел я к порогу старости, одолевают недуги, и печаль глубокая полнит сердце. Блекнут цветы слов и источник души иссякает...".

В 1223 г. Тэйка уходит из дома и принимает монашеский постриг. После смерти отца Тэйка некоторое время был даже не в состоянии слагать стихи. Однако затем постепенно вернулся к поэтическому творчеству и своей обычной деятельности, которую продолжал, несмотря на принятие монашеского сана, вплоть до конца своих дней. Надо заметить в связи с этим, что в средневековой Японии пострижение в монахи не обязательно сопровождалось полным разрывом прежних связей с "миром", отшельничеством (хотя отшельников, уходивших в горы и поселявшихся там в одиночестве или, чаще, в горных храмах, было немало). Необходимо было лишь уйти с государственной службы. Многие японские монахи были "монахами в миру". Таким был и Тэйка. Он завершил создание своей семейной поэтической школы – "Микохидари", основы которой были заложены ученым поэтом Фудзивара-но Мототоси (1060–1142) и отцом Тэйка – Фудзивара-но Сюндзэй. Продолжал свою активную деятельность в поэтических кругах, в том числе участие в турнирах.

Поэтическое наследие Фудзивара-но Тэйка богато и разнообразно. Практически все крупные поэтические антологии вплоть до XVI в. включают его песни. Помимо "Синкокинвакасю", которую он составлял вместе с Готоба и другими поэтами (редколлегия насчитывала 10 человек), он сам составил более 10 антологий ("Синтёкусэнвакасю" ("Новое императорское собрание японских песен", 1235) и др.).

Тэйка принадлежат несколько трудов по теории поэзии. Это упомянутые “Майгэцусё”, “Киндай сюка”, а также “Эйга тайгай” (“Очерк японского стихосложения”, 1222). “Киндай сюка” примечательна, в частности, тем, что в нее вошли лучшие, по критериям Тэйка, поэтические произведения не только его времени, или “нового времени” (“киндай”, как он называет), но и выбраны лучшие песни из всей поэтической традиции. Кстати, этот труд также посвящен и фактически адресован Минамото Санэтомо и призван на примерах показать ему, каким образцам надо следовать в своей поэтической практике.

Тэйка считал, что учиться поэзии надо прежде всего на образцах, имитируя лучшие произведения, созданные поэтами. Эта методика обучения преобладала в Китае и Японии в течение нескольких столетий.

Тэйка не был приверженцем одного поэтического стиля. В его трудах получили глубокое осмысление три основных поэтических идеала средневековой Японии (имеется в виду период развитого средневековья) *югэн, ёэн* и *усин*. Его поэтическое творчество и труды по теории поэзии наглядно демонстрируют последовательную смену этих идеалов и фактически отражают три важных этапа развития средневековой эстетической мысли Японии. На раннем этапе творческого пути его вдохновлял эстетический идеал *югэн*, и Тэйка внес немало своего, нового, в понимание и толкование красоты *югэн*. В частности, он развивает дальше учение своего отца о рациональной непостижимости красоты.

Идеалом зрелого Тэйка становится “чарующая”, неземная красота *ёэн*. Эта красота еще более эфемерная и ускользающая, чем *югэн*, красота неуловимая, призрачная. Создавая произведения в стиле *ёэн*, Тэйка обращался к раннехэйанской поэзии в стиле *аварэ* (“очарование”), как она представлена в творчестве “Шести бессмертных” и прежде всего в творчестве поэтов, опиравшихся на эмоциональный подтекст *ёдзё* (“избыточное эмоциональное содержание”), – Аривара Нарихира и Оно-но Комати.

Красота *югэн* наиболее ярко представлена в его песне:

На циновке соломенной,
Свет луны в одиночестве расстелив,
Снова ждет меня, может быть,
Этой ночью осеннею
Дева у моста Удзи[2].

Синкокинвакасю, № 420

Красота *ёэн* демонстрирует песня:

Белотканых
Рукавов разлуку
Омыла роса,
И, пронизывая холодом,
Осенний ветер подул.

Синкокинвакасю, № 1336

[2] Дева у моста Удзи – легендарный образ. Встречается неоднократно в литературе, особенно в поэзии. Считалась божеством – хранительницей моста через древнюю реку Удзи. В ней часто видели деву-печальницу, понапрасну ожидающую своего возлюбленного.

Тэйка добивался и требовал от своих учеников и последователей повышенной суггестивности поэтического образа, пока не пришел в конце концов к мысли о приоритете чувства как такового – к сенсуализму, истоком которого была теория Цураюки: человек слагает свои песни для выражения своих чувств. А натолкнула ученого поэта на этот поворот современная ему поэтическая практика. Во многих произведениях его современников не было "души". Создавалось впечатление, что поэты увлеклись самим процессом стихосложения, соперничая друг с другом в сложности и изощренности выразительных средств.

Об этом поэт с горечью писал в своем Предисловии к трактату-антологии "Киндай сюка". Тэйка с сожалением наблюдал, как погоня за внешней красивостью выхолаживала "душу" японской песни. Так родился новый эстетический идеал – *усин* – "одухотворенный", "имеющий душу". С другой стороны, к *усин* привел поэта положительный опыт некоторых его современников и ближайших предшественников, – таких, как, например, Минамото-но Цунэнобу, песни которого отличались тонким чувством природы и человеческого сердца, эмоциональной насыщенностью. Тэйка создает целую серию поэтических произведений в духе своего нового идеала. Однако у другого поэта и теоретика, упомянутого ранее императора Готоба, было свое мнение о воплощении в творчестве Тэйка его нового эстетического идеала. В своем трактате "Готоба-но ин-но гокодэн" ("Заветы инока Готоба") его автор, сравнивая

Тэйка с поэтом Сайгё (1117–1190), писал, что подлинный стиль *усин* представлен в песнях Сайгё, а стиль Тэйка можно охарактеризовать как “чарующая красота изящного слога”. Возможно, не стоит принимать полностью на веру мнение Готоба, памятуя об их с Тэйка постоянном соперничестве и в итоге о полном разрыве, но доля истины в его словах, бесспорно, есть. Это явствует хотя бы из приведенной в “Киндай сюка” песни Тэйка, которую обычно приводят исследователи его творчества в качестве примера воплощения духа *усин* в его поэзии:

Хоть знал заранее,
Что встреча
Ведет к разлуке,
Отдался я любви,
Забыв и о рассвете.

Песня, бесспорно, одухотворенна и глубоко эмоциональна, но она не чужда условности. Ведь поэт выражает чувства воображаемого лирического героя, но не собственные. Тэйка было в то время 70 лет, он пребывал в монашестве и был уже человеком немощным.

Подобные несхождения теории и практики неизбежны, ибо теория, во-первых, не может охватить практику целиком, во всем ее объеме, и, во-вторых, она всегда в чем-то субъективна. Подобные же несхождения демонстрирует и теория Цураюки, и теория Кинто. Цураюки считал, что поэзия призвана отражать подлинные чувства людей. Однако и его песни, и многие произведе-

ния его современников и последователей в определенной степени условны. Чувства, выраженные в них, реалистичны, правдоподобны, однако они не отражают подлинности, “истинности” (*макото*), как понимал ее Цураюки, когда критиковал поэта Хэндзё. Иными словами, эти чувства далеко не всегда отражают подлинные чувства самих поэтов.

Аналогично и у Фудзивара-но Кинто. Кинто провозгласил высшим идеалом “избыточное чувство” (*ёдзё*). Однако сам далеко не всегда следовал этому идеалу. В значительной части его поэтических произведений “избыточное чувство” отсутствует, и они просто отражают реальные впечатления от красот природы или выражают собственные переживания в ее образах.

Поэзия Фудзивара-но Тэйка отличается широким разнообразием тем и мотивов, глубиной эмоционального содержания, высокой суггетивностью, обилием намеков и аллюзий. Его образы формируют богатый подтекст, рассчитанный на встречную реакцию слушателя (читателя), на его воображение и соучастие в творческом процессе:

Забыть! Забыть! – о тех,
Оставшихся в столице.
О том, что ждут, –
Мне не шепчи,
Осенний ветер!

Синкокинвакасю, № 952

В этих скупых словах – целая гамма чувств, испытываемых человеком, находящимся в странствии, в тяжелом пути, тоскующим об оставленных в столице родных и близких.

Пользуясь традиционными образами, поэт всегда старался вдохнуть в них новую жизнь, видоизменить, придать новый ракурс, новое звучание. Например, в его песнях вместо привычного образа луны часто встречается "отблеск луны", "отражение луны":

Сливы цветы
Рукавам предали свой аромат,
И отблеск луны,
Сквозь ветхую кровлю пробившись,
На нем отразился.

Синкокинвакасю, № 44

Как явствует из примера, поэтическая мысль Тэйка сложна и многозначна. Цветы сливы (как и цветы вишни) часто символизируют возлюбленную, а "переданный аромат" – аромат ее рукавов. Отражение луны на рукаве – образ рукава, увлажненного слезами. А образ "ветхой кровли" намекает на то, что речь идет о заброшенном доме, где лирический герой не нашел той, которую посещал. Отражение луны на рукаве – один из новых образов, не встречавшихся в поэзии предшествующего времени.

Образы Тэйка часто оригинальны и неожиданны при всей их средневековой традиционности, как, например, образ покрытого инеем сверкающего в лунном свете хвоста фазана:

Уснул одинокий фазан,
Хвост его,
Долу свисающий,
Иней покрыл,
Сверкает в сиянье луны.

Синкокинвакасю, № 487

Воспевая красоты природы, Тэйка часто воспевает не то, что он непосредственно видит, но что, как он знает, должно быть, т.е. красоту хотя и реальную, но лишь воображаемую, восходя ко времени "Кокинвакасю", к раннему *югэну*, точнее к его предшественнику – стилю *гэнсо*:

О, даже Идзуми-река,
Не знающая осени,
Багряною листвой покрылась!
В горах, наверное,
Пронесся ураган.

Синкокинвакасю, № 532

Поэт не видит картину урагана в горах, но хорошо представляет ее себе.

Тэйка – певец осенней и зимней печали, грустного одиночества:

Печаль луны осенней
Еще я не успел
забыть,
И вот –
Уж слышу звуки –
Предвестники зимы.

Синкокинвакасю, № 480

Тебя уже не жду:
Тропу, наверно,
Снегом замело.
Под тяжестью его уже
гнутся
Ветви криптомерий.

Синкокинвакасю, № 672

Мотивы грусти и одиночества звучат и в его любовной лирике:

Тоскую о тебе.
От слез
Заледенело изголовье,
И инеем покрылось ложе
Из-за обманных слов твоих.

Синкокинвакасю, № 1137

Много песен любви сложено поэтом от лица женщины:

Если меня ты не забыл,
От слез, наверное,
Леденеет твой рукав,
И от ночей бессонных –
Иней на соломенной циновке.

Синкокинвакасю, № 1291

Тэйка – большой мастер эмоциональной метафоры. Образы заледеневшего изголовья, леденеющего рукава, заиндевевшего ложа подразумевают обильные слезы и ощущение леденящего холода одиночества.

Одно из лучших произведений поэта – песня о рыбаке, добывающем соль, в которой выражено сочувствие его тяжелому труду:

Рыбак,
Что добывает соль в заливе Сума,
Любуется лишь отраженьем
Луны рассветной
На промокшем рукаве.

Синкокинвакасю, № 1555

Тайка не только был выдающимся поэтом и теоретиком поэзии, но и истинным ценителем поэзии. Это качество особенно ярко проявилось, когда он выступал арбитром на поэтических турнирах. О его справедливости и беспристрастности буквально ходили легенды. Например, на одном из турниров он дал отрицательную оценку своей собственной песне, отметив, что в ней “нехватает слов” и “смысл был неясен”, и присудил победу своему сопернику.

Он внес также существенный вклад в развитие литературной критики, дав оценки творчеству поэтов как недавнего, так и более отдаленного прошлого, а также своим современникам. Положительно оценивая творчество таких поэтов, как Минамото-но Цунэнобу, Фудзивара-но Мототоси, Минамото-но Сюнрай и других, Тэйка с сожалением отмечает, что есть немало поэтов, имеющих слабое представление о “душе” японской песни и стремящихся лишь “вместить в 31 слог“ первую пришедшую на ум мысль.

Такие поэты, по его словам, только нанесли ущерб “душе” песни, да и “облик” ее при этом существенно пострадал. В связи с этим Тэйка, перефразируя критику Цураюки в адрес поэтов Фунъяно Ясухидэ и Отомо-но Куронуси, обвиняет таких поэтов в том, что они “уподобились землепашцу, покидающему сень цветов, или торговцу, снимающему с себя заморские одежды”.

Помимо составления поэтических антологий, создания трудов по теории поэзии и литературной критике, выступления арбитром на турнирах Тэйка

вел большую работу по переписке и комментированию произведений древней и раннесредневековой литературы. Ему принадлежит, например, один из ранних комментариев к “Кокинвакасю”.

Фудзивара-но Тэйка возвел в принцип обращение к поэтическому прошлому как к источнику вдохновения (прием *хонкадори*) и всесторонне разработал поэтику реминисценций. Путем широкого использования этой поэтики Тэйка стремился добиться гармонии прошлого и настоящего, глубокой связи поэтического творчества со своими истоками, с традицией. Прием *хонкадори* призван был воссоздать в новом произведении атмосферу поэтического прошлого – в качестве ассоциативного фона, подтекста – *ёдзё*, дополняющего и расширяющего содержание нового произведения и как бы осуществляющего связь времен. Проблеме обращения к прошлому Тэйка уделял серьезное внимание во всех своих трудах. Об этом он пишет и в “Киндай сюка”, и в “Майгэцусё” и особенно детально в своем последнем трактате – “Эйга тайгай” (“Очерк японского стихосложения”). Помимо литературных, эстетических соображений, Тэйка побуждало столь настойчивое обращение к прошлому состояние литературной ситуации того времени. Самурайская литература, литература второго сословия, все более теснила литературу феодальной аристократии, выдвигаясь на первый план. Возникла реальная угроза для классической литературы и прежде всего поэзии быть оттесненной на задний план. Тэйка прекрасно понимал это и стремился сохранить родную классику и ту высо-

кую культуру, которую создало его сословие, ибо отдельные представители самурайской культуры уже высказывали свое пренебрежительное отношение к "изнеженной", "женственной" культуре первого сословия. В активном обращении к прошлому литераторы первого сословия видели средство сохранить свою культуру, увековечить ее традиции.

Идеи и рекомендации Фудзивара-но Тэйка надолго определили пути развития классической поэзии *вака*.

* * *

Перевод выполнен по изд.: НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

[1] Некий *человек...* – Имеется в виду сёгун Минамото-но Санэтомо, который прислал свои песни и просил оценить их и дать совет, как ему слагать песни дальше. Тэйка не хотел называть имени Санэтомо из-за его слишком высокого положения.

[2] *... в стиле "чарующей красоты избыточного чувства".* – Тэйка высоко ценил Цураюки и считал его искусным в сложении песен, но порицал за то, что тот, увлекаясь техникой и риторикой, мало внимания уделял *ёдзё* – эмоциональному подтексту. А поскольку Тэйка в то время отдавал предпочтение эфемерной, "неземной", чарующей красоте *ёэн*, он называл этот стиль *ёдзё ёэн*, т.е. "стиль чарующей красоты избыточного чувства".

[3] *... песни... уподобились... торговцу, снявшему... заморские одежды.* – Тэйка перефразирует оценки Цураюки, которые тот давал некоторым поэтам IX столетия.

В частности, Цураюки сравнивал, например, поэта Отомо-но Куронуси с "землепашцем, присевшим отдохнуть в сени цветов", а Фунъя-но Ясухидэ – с "торговцем, разодетым в дорогие шелка". Тэйка хотел сказать, что поэзия утратила свою прелесть и порой превращалась в простую версификацию.

4 *Цунэнобу* (1016–1097) – Минамото-но Цунэнобу – мастер пейзажной лирики. Его глубоко эмоциональные песни чужды условности и выражали искренние чувства восхищения природой. Слагал преимущественно в "возвышенном стиле" (*кодзё*, или *такэтакаситэй*). Основоположник нового направления в поэзии *вака*, отталкивавшегося от условно-изощренного "стиля Фудзивара" X–XI вв. К нему восходят истоки поэзии вака нового времени (*киндай вака*). Занимал высокое положение при дворе – имел второй ранг, должность первого советника (*дайнагон*) и высший сановный титул – *го*, который присваивался в зависимости от происхождения и особых заслуг. Помимо *вака*, был также искусен в сложении китайских стихов *канси* и в игре на музыкальных инструментах. По учености и одаренности его сравнивают с Фудзивара-но Кинто.

5 *... асон Сюнрай ...* – Тосиёри (1055–1129), сын Минамото-но Цунэнобу. Имел титул *асон*. Продолжая традиции отца, закладывал основы новой поэзии. Считал, что традиционная *вака* уже не способна выражать подлинные чувства отдельного человека (в силу своей условности). Один из первых независимых, профессиональных поэтов (в отличие от поэтов придворных, каковыми были его и Цунэнобу предшественники, включая Кинто). В отличие от Цунэнобу, Сюнрай создавал и теорию поэзии. Ему принадлежит трактат "Сюнрай дзуйно" ("Сюнрай о сущности поэзии"), очень пространный, в котором автор систематизирует, конкретизирует и развивает

положения созданной до него теории поэзии. Развивая положения Кинто о "душе" песни, Сюнрай придает особое значение сюжету – *фуси*, который должен быть "необычным и увлекательным" (*мэдзурасики фуси*). Важную роль отводит он поэтической лексике – *хёгэн* – как средству, через которое выражается поэтическая мысль – "душа" песни и ее сюжет. Критикуя традиционную поэзию *вака*, он считает, что ее функции к этому времени свелись к двум: она использовалась, главным образом, на торжествах (праздниках, придворных церемониях) и на поэтических турнирах. Был составителем официальный антологии "Кинъёвакасю" ("Собрание золотых листьев японских песен").

[6] *Акисукэ-го* (1090–1155) – Фудзивара-но Акисукэ, основатель поэтической школы Рокудзё, которая, в отличие от таких поэтов, как Минамото-но Цунэнобу и Минамото-но Сюнрай, поэтов-новаторов, стояла на консервативных позициях, и приверженцы этой школы слагали песни в традиционном стиле. В придворной иерархии имел третий ранг и занимал должность советника. Один из составителей антологии "Синкокинвакасю", куда вошли шесть его песен. Составил поэтическую антологию "Сикавакасю" («Собрание японских песен "Цветы слов"»).

[7] *Киёсукэ асон* (1103–1177), сын Фудзивара-но Акисукэ. После смерти отца стал главой школы Рокудзё, однако, подобно отцу, вполне воспринимал лучшие произведения поэтов-новаторов. По поручению государя-инока Нидзё-но ин составил антологию "Сёкусикавакасю" («Продолжение собрания японских песен "Цветы слов"»), однако из-за смерти Нидзё-но ин дело не было доведено до конца. Ему принадлежат несколько трактатов по теории поэзии, в том числе "Огисё" и "Вака сёгакусё" ("Введение в искусство сложения вака").

[8] ... *сановный Сюндзэй, мой покойный родитель...* – Фудзивара-но Сюндзэй (1114–1204), как и его сын Тэйка, – одна из наиболее значительных фигур классической японской поэзии. Учился искусству *вака* у Фудзивара-но Мототоси, затем был последователем Сюнрая, соединив, таким образом, лучшие традиции *вака* с новыми веяниями. Создал свою поэтическую школу "Мико хидари", соперничавшую с маститой школой дома Рокудзё. Пользуясь поддержкой могущественного дома Кудзё, стал самой влиятельной фигурой в поэтических кругах. Был организатором и арбитром многих поэтических турниров, в том числе "Роппякубан-но утаавасэ" ("Турнир из 600 раундов"). Является составителем антологии "Сэндзайвакасю" ("Тысячелетнее собрание японских песен") и автором крупного труда по теории поэзии (*карон*) "Корай футайсё" ("Выборки о поэтических стилях, пришедших из древности"). В "Синкокинвакасю" вошли 72 его песни.

Трактат "Корай футайсё" – это была по существу первая история *карон* – теории поэзии и эстетической мысли в Японии. Подобно Ки-но Цураюки, Сюндзэй пишет о роли и назначении поэзии: "Если бы не было песни, кто бы раскрыл нам изначальную душу всего сущего и то возвышенно-прекрасное, что таится в ней?". Сюндзэй впервые разрабатывает учение об "изначальной душе" – *моно-но кокоро* как основе поэзии. Поэт, по его словам, поняв эту душу, вникнув в нее, представляет эту изначальную душу в своем произведении. Однако поэтическая идея его произведения и "изначальная душа", или "изначальная сущность" – не одно и то же. Изначальная сущность, преломленная через его поэтическое восприятие, становится "душой" (*кокоро*) его произведения. Разумеется, только истинный поэт с тонким и чувствительным сердцем способен постичь изначальную душу вещей и

передать ее в своем произведении. Таким образом, Сюндзэй развивает дальше учение Ки-но Цураюки и Фудзивара-но Кинто о душе песни – *ута-но кокоро*. Это было первым в японской теории поэзии учением о творческом акте поэзии.

Что же касается служебной карьеры поэта как придворного чиновника, то она складывалась весьма непросто. Сын заместителя второго советника и дочери провинциального губернатора, Сюндзэй долго пребывал в невысоких рангах и на сравнительно незначительных должностях, и лишь в достаточно зрелом возрасте получил третий ранг и должность управляющего двора императрицы. И личная жизнь его складывалась не гладко. Он рано потерял родителей: отца в 10 лет и мать в 26 лет. В 1140 г. Сюндзэй тяжело заболел, в течение длительного времени даже не мог двигаться. К этому времени относится цикл его песен "Воспоминания" ("Дзюккай"). Много хлопот доставлял ему сын, Тэйка, обладавший независимым и тяжелым характером, и отцу стоило немало труда, обращаясь к "сильным мира сего", радеть о продвижении сына по службе.

В 1175 г. поэт снова тяжело заболел и решил, как говорили тогда, "уйти из дома" (*сюккё суру*), т.е. постричься в монахи. Приняв монашеское имя Сяка, он, однако, продолжал свою литературную деятельность: слагал песни и выступал арбитром на поэтических турнирах, по-прежнему оставаясь в центре литературной жизни страны. Прожил поэт до 91 года, и есть свидетельства об участии его в поэтических турнирах в 90-летнем возрасте.

[9] *Фудзивара-но Мототоси* (1055–1142) – поэт традиционной школы, но тем не менее он много внимания уделял новым явлениям в поэзии – таким, как эстетика *югэн*, поэтика реминисценций и т.д. Мототоси неоднократно выступал арбитром на поэтических турнирах и всегда выделял песни "истинно прекрасные". Вместе с

Сюнрай был во главе литературных кругов своего времени. Прекрасно знал *вака* и *канси*. Будучи потомком великого Митинага, он, однако, не занимал высоких постов при дворе и имел лишь пятый ранг в придворной иерархии. В 1138 г. ушел из дома и принял постриг. Составитель "Синсэн роэйсю" ("Новое собрание песен для декламации"). В антологию "Синкокинвакасю" вошли семь его песен.

10 *... не уступают ...песни сложенным старыми мастерами.* – Имеются в виду выдающиеся поэты "Синкокинвакасю" Тэйка, Мототоси и Сюндзэй, которые считали песни старых мастеров источником современной им поэзии *вака* и часто обращались к ним как к образцам. Они стремились сохранить связь времен, связь с традицией.

11 *Кадзан Содзё.* – Тэйка, его отец и их единомышленники вновь обращаются к шедеврам таких поэтов "Кокинвакасю", как Кадзан-но Содзё (Содзё Хэндзё), Аривара Тюдзё (Аривара-но Нарихира), монах Сосэй (Сосэй-хоси), Оно-но Комати. Особенно часто используют они произведения Нарихира и Комати, в поэзии которых большую роль играло "избыточное чувство" (*ёдзё*). Не случайно эти поэты заняли важное место в новой антологии – "Синкокинвакасю". Кадзан-но содзё – другое имя поэта-священника Содзё Хэндзё. Кадзан – название основанного им храма, в котором он был настоятелем. Содзё – буддийский сан, один из самых высоких в Японии того времени (название сана, должности часто входило в состав имени).

12 *Аривара Тюдзё.* – Знаменитый поэт Аривара-но Нарихира, который имел придворное воинское звание *тюдзё*, означавшее буквально "средний", или "второй", военачальник.

13 *...монах Сосэй и Оно-но Комати.* – Оно-но Комати – талантливая поэтесса и необыкновенная красавица. Содзё, Нарихира и Комати входили в группу Рокка-

сэн – "Шести бессмертных". В число Роккасэн входили также Фунъя-но Ясухидэ, Отомо-но Куронуси и Кисэн-хоси. Первых двух Фудзивара-но Тэйка не упоминает, очевидно, потому, что они подвергнуты суровой критике в Предисловии Ки-но Цураюки, а из произведений Кисэна мало что сохранилось. К "Шести гениям" Тэйка добавил поэта более позднего времени, сына Содзё Хэндзё, современника Ки-но Цураюки, – Сосэй-хоси (умер примерно в 909 г.). Его поэзия сочетает тонкий лиризм с мягким юмором, и для нее не характерны сложные риторические и технические приемы. Показательна его песня:

От мира этого печального
Куда уйдешь?
Душа и в поле, и в горах,
Повсюду,
Блуждать обречена...

14 *...облик и образ песни.* – Именно у таких поэтов и их последователей в поэзии средних веков надлежало учиться, по словам Тэйка, истинному облику и образу песни. Сюндзэй и Тэйка считали, что стимулом сложения песни является внезапное озарение – *сатори*, близкое вдохновению в нашем понимании.

15 *Тёмен смысл их песен...* – Говоря об образе и облике песни, Тэйка употребляет термин *сама*, означающий художественный образ песни, т.е., прежде всего, ее язык и стиль. Стиль песен некоторых современных ему поэтов Тэйка называет "темным", ибо поэты слишком увлеклись "окольным стилем", "темным стилем", и "душа" их песен порой становится непонятной.

16 *...не тем образцам они подражают.* – В средние века и позже была принята методика обучения поэтическому

искусству на примерах, поэтому трактаты по теории поэзии содержали большое количество поэтического материала.

17 *...славы отца моего и деда.* – Дедом Тэйка был поэт Фудзивара-но Тосисада (1070–1123). Был очень влиятельным человеком в поэтических кругах своего времени. Основатель школы Микохидари (так назывался его дом, "клан"). Имел звание *го*. Тэйка из скромности, свойственной ему, считает, что не достиг еще понимания истинного пути песни *вака*, как понимали его отец и дед.

18 *Временами видел ... почтение... временами слышал хулу...* – Тэйка вспоминает, когда по велению государя-инока Сиракава он сложил 100 песен, которые удостоились высочайшей похвалы, а также признания его поэтического дара императором Готоба. Вспоминает и критику в свой адрес, в том числе того же Готоба, особенно после того, как их отношения испортились.

19 *...озарение.* – Один из важных постулатов Тэйка – песня создается не искусственно, а рождается сама, из сердца, путем "озарения" (*сатори*). В этом чувствуется влияние буддийской секты *дзэн*.

20 *...печаль глубокая полнит сердце.* – Тэйка имел в виду глубокую депрессию, в которую он впал после смерти отца и потери многих друзей и покровителей.

Когда Тэйка писал этот трактат-антологию, прошло всего три года после смерти его отца, и он все еще тяжело переживал эту потерю. Он стал часто болеть и однажды в экипаже с ним случился удар.

21 *Почти уже не слагаю ... песен...* – Выражение из Предисловия Ки-но Ёсимоти к "Кокинвакасю". Депрессия была настолько глубокой, что Тэйка некоторое время даже не мог писать песни.

[22] *Слово вздыхает о старине...* – Тэйка имеет в виду, что поэту следует заимствовать цитаты из старых песен и при этом не забывать о новых веяниях и новых идеалах – "*...душа – жаждет новизны*". Тэйка приводит песни, из которых можно заимствовать даже древние зачины.

[23] *Эра Кампё* – время правления императора Уда (889–897), большого покровителя и ценителя поэзии. В это время складывалась поэзия ведущих потенциальных авторов стихов "Кокинвакасю" – Ки-но Цураюки, Ки-но Томонори, Мибу-но Тадаминэ, Осикотино Мицунэ, Сосей-хоси и др. Под более ранними временами Тэйка подразумевает период Роккасэн (50–80-е годы IX в.).

[24] ... "*следовать изначальной песне*". – Речь идет о приеме *хонкадори* ("следуя изначальной песне"), которому уделяли внимание в своих трудах Кинто, Мототоси и Сюндзэй. В трактате "Эйга тайгай" об этом говорится более подробно. Следуя, однако, совету отца, Тэйка настаивает, в противоположность Фудзивара-но Кинто, что не следует для этого использовать слишком известные песни, а лучше брать песни менее известные.

[25] *Первые два стиха старой песни ... лучше не брать.* – Не допуская перенесения трех стихов из песни-прототипа, Тэйка признает, однако, возможным использовать два стиха и три-четыре слога от третьего. Весьма нежелательно, с его точки зрения, использовать заимствуемые отрывки для выражения той же темы, т.е. в аналогичном контексте. Если же прототип представляет собой, к примеру, песню природы, то отрывок из нее вполне можно вставить в песню любви или на другую тему, и наоборот.

[26] *...Исоноками старая столица...* – Отрывки взяты из песен:

[Подобную] Исоноками
Старую столицу посетив,
Увидел я
Все ту же прежнюю
Красу цветущих вишен.

Синкокинвакасю,
№ 8, автор не известен

Кукушка прокричала?
В майском [саду моем]
Под крышей дома
Вот-вот уже зацветет
Прекрасный померанец.

Сюигусо

Там, вдалеке,
Льет, верно, дождь:
В вечное небо [устре-
мленный]
Пик Кагуяма
Окутан облаками.

Синкокинвакасю,
№ 266, автор – Сюнрай

Копьем из яшмы
[протянулся]
Путь странника...
Дождь с неба майского
Мне от него вестей
Не принесет!

Синкокинвакасю,
№ 232, автор – Тэйка

В приведенных примерах представлены традиционные зачины. В первом зачин *утамакура* (изголовье песни): "Исоноками Фуру". Исоноками – название одной из древних столиц, Фуру – название места возле столицы, где находилась одна из древних святынь. Это второе название употреблено для ассоциации со словом *фуруй* – "старый", "древний" – и выполняет функцию омонимической метафоры, соединяющей топоним-зачин с определяемым словом *фурумияко* – "старая столица". Во втором – пространный зачин-введение (*дзё*) – *хототогису я наку* ("Не кукушка ли прокричала?"). Оно вводит в текст слово *сацуки* ("май"). В третьем примере зачин относится не к началу песни, но ко второму полустишию. Это – постоянный эпитет *макура-котоба* ("слово-изголовье") – *хисаката-но ама* ("вечное небо"). В последнем примере это также *макура-котоба* и такое же древнее, традиционное – *тама-*

хоко-но мити ("путь-яшмовое копье"), происходящее от мифа о божественном внуке – внуке богини солнца Аматэрасу Ниниги-но микото, сошедшем на землю в сопровождении сонма богов, один из которых пролагал Ниниги путь яшмовым копьем.

27 "*Год не закончился, а уже пришла весна*"... – Примеры представляют хорошо известные первые стихи из песен Мотоката, Нарихира и Цураюки. Первый – из песни, открывающей антологию "Кокинвакасю":

Год не закончился,
А уже пришла весна.
Как этот год нам называть:
Прошедшим
Или новым годом?

(Весна по лунному календарю продолжалась с первой по третью луну. Год, о котором идет речь, был високосным, и, таким образом, весна пришла как бы в старом году.)

Второй пример – из не менее известной песни Ки-но Цураюки:

Поток... Пил воду из него я,
Омочив рукав.
Сейчас покрыт он льдом, –
Его, я думаю, растопит ветер
Сегодня, в первый день весны?

Кокинвакасю, № 2

Третий пример – из одного из шедевров Нарихира:

Иль в небе нет луны?
Или весна – не та,
Не прежняя весна?
Лишь я один –
Все будто тот же...

Кокинвакасю, № 747

Четвертый – также из достаточно известной песни Ки-но Цураюки:

Ах, этот ветер под деревьями,
Что осыпает лепестки, –
Ведь он не холоден, однако,
Кружатся в воздухе снежинки,
Неведомые небесам!
Кокинвакасю, № 64

28 *Что до песен наших дней... Из таких песен не следует заимствовать...* – Тэйка, однако, ничего не имеет против использования других частей этих песен. Но аллюзия в этих случаях должна быть предельно тонкой. Допустим и намек на песню в целом. И чем известнее песня, тем тоньше должна быть аллюзия.

В "Эйга тайгай" сказано более определенно: "Ни в коем случае нельзя заимствовать слова из песен, сложенных за последние 70–80 лет" (*Фудзивара-но Тэйка*. Эйга тайгай (Очерк японского стихосложения) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50. С. 494). Во всех трех своих трактатах Тэйка придерживается точки зрения, что "слово имеет хозяина". Эта концепция была далее разработана его сыном Тамэиэ, который составил список из 48 таких слов и выражений в своем трактате "Якумо кудэн". И немало было споров по поводу того, какие выражения следовало еще добавить к этому списку.

Особая заинтересованность Тэйка в разработке теории аллюзивной вариации (*хонкадори*) объясняется тем, что он более всех других мэтров поэзии внедрял ее в практику и учил этому искусству молодых поэтов эпохи "Синкокинвакасю". Наиболее четко и детально его концепция *хонкадори* изложена в "Майгэцусё": "Что касается метода использования изначальной песни, то только опытный и искусный поэт может

использовать слова ее так, как есть, т.е. слова из песни о цветах вишни в собственной песне о цветке вишни, слова из песни о луне – в собственной песне о луне. Обычно нужны изменения: слова из песен о луне следует брать в песню осени или зимы, а слова из песни о любви – в песню о разном или в сезонную песню. Но сделать это следует так, чтобы было ясно, что это – *хонкадори*. Заимствования слишком большого куска следует избегать. Возможно, самое лучшее – ограничиться примерно двумя фразами, которые отражали бы самую суть изначальной песни, и поместить эти фразы где-то в середине своей песни".

Возьмем для примера песню № 484 из "Кокинвакасю":

Вечер...
Смотрю на облаков пурпурные края,
В раздумье погружен
О той,
Что так же недоступна.

Отсюда поэт может взять слова "облаков пурпурные края" и "в раздумье погружен" и поместить их в первый и последний стихи и создать новую песню – о разном, или о сезоне, или о чем-нибудь другом, но не о любви (Там же. С. 494). "Меня учили, что заимствовать слишком много слов, столь необычных и бросающихся в глаза, что они сразу выдают изначальную песню, плохо. Но, с другой стороны, – о чем мне также говорили, – ничего хорошего не достигнешь, если использовать слова старой песни в такой туманной и неясной форме, что никто даже не догадается, что это *хонкадори*. Каждый, кто хочет использовать изначальную песню, должен это понимать".

Тэйка унаследовал у Сюндзэя его точку зрения, что хорошее и дурное в поэзии следует не объяснять (не вы-

ражать словами), но чувствовать. Сюндзэй писал, что все записи и трактаты поэтов очень похожи один на другой и от них мало пользы (*Фудзивара-но Сюндзэй.* Корай футайсё (Выборки о поэтических стилях, пришедших из древности) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50. С. 286). В то же время было много составлено разных справочников с толкованием трудных мест в песнях.

29 *... от мнения других школ.* – Обе школы – Микохидари и Рокудзё – были согласны в главных установках по части стихосложения и в общих взглядах на "путь песен Ямато", но у них были различия в традициях своих школ и в отношении к поэтической традиции в целом. Особенно же заметные различия наблюдались в поэтической практике. Школа Рокудзё уделяла больше внимания "учености", теории, нежели практике, о чем свидетельствуют трактаты Киёсукэ и Кэнсё. Школа Микохидари, наоборот, главное внимание уделяла творческому акту и акцентировала интуитивное постижение поэтической сущности предмета. Оговаривая свою непосвященность, в ответ на просьбу Минамото-но Санэтомо объяснить "шесть принципов" поэзии (речь идет о шестичленной китайской классификации, унаследованной и адаптированной поэтом Цураюки) и поэтические стили ("Десять стилей Тэйка", а возможно также и "Десять стилей Тадаминэ), Тэйка проявил скромность и одновременно ушел от прямого ответа на вопрос – не будучи готовым раскрывать новичку сразу все секреты своего искусства. И в то же время он хотел дать понять, что его школа не придает особого значения таким вещам и не считает их важными для создания хорошей поэзии.





ФУДЗИВАРА-НО ЁСИЦУНЭ

СИНКОКИНВАКАСЮ. КАНАДЗЁ (НОВОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Фудзивара-но Ёсицунэ (1168–1206) – один из крупнейших поэтов средневековья. Входит в число "Тридцати шести бессмертных" поэтов японской древности и средних веков. Был равно искусен во всех жанрах поэзии, в особенности же в песнях природы. Например:

От старого года осталась
Одна только ночь, –
Короткая, словно коленце
бамбука,
На морозе увядшего
В полях Исоноками.

О, не пролейся дождь
Из туч, парящих над
вершиной,
Хоть и окрасишь ты
В багрянец яркий
Листву дерев!

(Обе песни из трактата-антологии Фудзивара-но Тэйка)

Фудзивара-но Ёсицунэ является автором Предисловия к антологии "Синкокинвакасю" и одним из ее главных составителей. Основная идея Предисловия – показать связь с традицией, с поэтическим прошлым – поэзией "Кокинвакасю" и "Манъёсю". Главная задача – продемонстрировать связь времен и непрерывность "пути японской песни". Искусству сложения *вака* учился и Фудзивара-но Сюндзэй. Был при этом и мастером сложения китайских стихов *канси*. При поддержке инока Готоба собрал вокруг себя группу поэтов, приверженцев школы Микохидари.

Много сделал для поддержания традиций *вака*, постоянно устраивал поэтические турниры в собственной резиденции.

Занимал высокое положение при дворе. Имел самый высший – первый придворный ранг и почетную должность Великого министра-регента. По просьбе императора Готоба был также куратором департамента поэзии (*вакадокоро*) и непосредственно курировал сбор песен для поэтических антологий.

Является автором большого количества песен. Только в антологии "Синкокинвакасю" насчитывается 79 его песен. Имеется также частное собрание песен Ёсицунэ.

Предисловие свое построил с тем расчетом, чтобы максимально наглядно продемонстрировать связь поэзии своего времени с традицией *вака*. В этих целях использовал, в частности, сходную с предыдущими образцами структуру Предисловия и те же образы, в которых выражал свою идею непрерывности традиции *вака* и уверенности в ее дальнейшем продолжении.

* * *

Перевод выполнен по изд.: НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

[1] Антология специально была названа "Синкокинвакасю", или "Новая Кокинвакасю", чтобы показать истоки традиции, продемонстрировать связь времен.

[2] "*Канадзё*" – букв. "предисловие, [написанное] *каной*, т.е. национальной слоговой азбукой *кана*, – в отличие от другого предисловия – "Манадзё", написанного адаптированным китайским письмом *камбуном*. Эту

адаптированную письменность японцы назвали *мана*. Написание двух Предисловий и сами их названия – намеренная дань традиции. В изначальном списке антологии она открывается Предисловием "Манадзё", а "Канадзё" дается в конце. В более поздних списках стали делать наоборот. Оба Предисловия во многом сходны по содержанию и по структуре, но есть и различия. Император Готоба дал свою санкцию на написание "Канадзё" первому министру – канцлеру Фудзивара-но Ёсицунэ.

3 "*Песни Ямато*" – синоним *вака* в противоположность *караута*, или *канси* – "китайской песне", или "китайским стихам". *Ямато* – старинное название Японии.

4 *... листья-слова...* – Термин (*кото-но ха*), употребленный Ки-но Цураюки в его Предисловии к "Кокинвакасю". Утверждая лирический характер японской поэзии *вака*, Ки-но Цураюки писал: «Песни Ямато произрастают из единого семени – человеческого сердца и разрастаются в мириады "листьев-слов"». Еще ранее слово "листья" применительно к японским песням было употреблено в названии первой японской поэтической антологии "Манъёсю". Название переводится как "Собрание мириад листьев".

5 *Страна Срединной Камышовой Равнины...* – Одно из старинных названий Японии. Камыш – одно из наиболее распространенных растений на равнинах Японии.

6 *...Инада-химэ...* – Дева, спасенная, согласно японскому мифу, богом стихий Сусаноо от восьмиглавого змия, которую Сусаноо сделал своей женой.

7 *...ведут ...начало ...из селения Суга.* – Селение Суга находится в провинции Идзумо, на землю которой Сусаноо спустился с неба. В Суга он построил дворец-терем "с восьмирядной изгородью" для свой жены Инада-химэ. Ранее уже говорилось, что, согласно мифу, по случаю возведения этого дворца Сусаноо сложил песню, которая считается первой песней *танка*:

Над землею Идзумо – облака в восемь гряд...
С изгородью восьмирядною
Строю я дворец, –
Чтоб жену свою укрыть,
С изгородью восьмирядною!

[8] ... *не прерывался ... путь.* – Автор, в отличие от Цураюки и Ёсимоти, не принимает во внимание наличие периода "упадка" песен *вака.*

[9] ...*способствовала ... спокойствию народа.* – Ёсицунэ дает компромиссное толкование миссии японской песни, увязывая ее экспрессивную функцию с дидактической.

[10] ... *цветы слов.* – Метафора песен, которые собрали составители антологии. Образ заимствован из лексикона Ки-но Ёсимоти.

[11] *Исэ* – ныне префектура Миэ, одна из наиболее известных провинций в старой Японии, неоднократно воспетая в поэзии.

[12] *Гора Идзуми* в провинции Ямасиро (ныне префектура Киото) славилась своим строевым лесом, который шел на строительство дворцов.

[13] *Как задумывалось собрание...* – Фудзивара-но Ёсицунэ, отдавая дань традиции, стремился сохранить общую структуру Предисловия к "Кокинвакасю" и старался касаться применительно к "Синкокинвакасю" тех же проблем, которые ставились в Предисловии к "Кокинвакасю".

[14] *Асон* – почетное звание, которое присваивалось придворным по родовитости или за особые заслуги. Далее следуют имена поэтов, сведения о которых см. в примечаниях к трактату-антологии Фудзивара-но Тэйка.

[15] ... *слова... богов и будд...* – Через посредство Китая японцы восприняли буддизм, однако продолжали при этом поклоняться и своим национальным богам синто

("путь богов") – *ками*. Впоследствии этот религиозный синкретизм получил свое название *ребусинто* (букв. "синто-буддизм").

16 … *песни, что явлены были в сновидениях*… – Содержатся, в частности, в "Синкокинвакасю". Ночи *темной, как ягода тута (нубатама-но ё)* – постоянный эпитет *макура-котоба*, один из наиболее древних.

17 ...*сообразуясь со своими вкусами*... – Автор придерживается позиции своих предшественников, выражая, однако, свои мысли в иных образах.

18 *Летняя пряжа* – имеется в виду шелковая или конопляная пряжа (прядением занимались летом, в том числе и разведением шелковичных червей).

19 ...*веет* ... *ветер в* … *дивном саду*. – Автор подчеркивает особенно трепетное отношение к песням *вака*.

20 ...*о горе Аса́ка – "Мелкой"* ... – Песни о бухте Нанива и о горе Асака считались "отцом и матерью" поэзии *вака* и приводились как образец, в том числе в Предисловиях Цураюки и Ёсимоти. Первая, как считается и как отмечено в указанных Предисловиях, была сложена корейским ученым и просветителем Вани и адресована наследному принцу Осасаги-но микото (будущий император Нинтоку), который долго не решался занять престол, готовый уступить его своему младшему брату. И лишь после смерти последнего стал императором. Песня Вани:

В бухте Нанива
На деревьях расцвели цветы,
"Скрывавшаяся за зимой", пришла весна,
И на деревьях
Расцвели цветы.

Песня аллегорична: в иносказательной форме она сообщает принцу Осасаги, что пришло его время занять престол. Залив (бухта) Нанива находится на территории со-

временного г. Осака. Вторая песня сложена, по преданию, девой-прислужницей (*унэмэ*) принца Кацураги, чтобы развеселить принца, пребывавшего не в духе:

Даже тень горы Асака,
"Мелкой" прозванной, и та
Отражается на дне горного колодца,
Но что "мелок" сердцем ты, –
Вовсе я не думала.

Асака – гора в префектуре Фукусима. Песня строится на игре слов *Асака – асай* ("мелкий"). Колодцы в горах были мелкими и потому на дне их отражались горы и другие окружающие предметы.

21 *...отделяли песни глубокой души от мелких*. – Ёсицунэ придавал важное значение глубине содержания песни.

22 "*Собрание мириад листьев*"... – Имеется в виду антология "Манъёсю".

23 *...дымка скрывает... цветы вишен...* – Автор перечисляет основные темы поэзии *вака* (весна, лето, осень, зима, любовь, разлука, странствие и т.д.) и наиболее типичные мотивы и образы, в которых они выражаются (по модели Предисловия Ки-но Цураюки, но с помощью иных примеров).

24 *Тацута* – гора в уезде Икома префектуры Нара, особенно славилась красотой цветущих вишен весной и багряных листьев осенью. Постоянный поэтический образ. Приведенный автором Предисловия образ взят из песни Отомо-но Якамоти, помещенной в данной антологии (№ 85).

25 *Кукушка* – основная тема и поэтический образ песен лета. Приведенный образ взят из песни неизвестного автора, помещенной в данную антологию (№ 194).

26 *...по горе Кацураги...* – Образ взят из песни Хитомаро ("Манъёсю", № 541).

[27] *...снегом...одевшим вершину Фудзи...* – Образ взят из песни Ямабэ-но Акахито ("Манъёсю", № 675).

[28] *...узнавал о жизни ... народа.* – Сюжет взят из песни императора Нинтоку, помещенной в свиток "Славословия" ("Манъёсю", № 707). В песне разрабатывается сюжет, приводимый в исторических хрониках "Кодзики" ("Записи древних деяний", 712) и "Нихон сёки" ("Анналы Японии", 720) о том, как император Нинтоку с высоты своего дворца наблюдал, поднимается ли дым от очагов над кровлями жилищ его подданных, и по этому признаку судил об их благосостоянии. Однажды, заметив, что дым почти не поднимается, он на несколько лет отменил все подати и поборы.

[29] *...непостоянство этого мира...* – Имеются в виду "Песни скорби", образ взят из песни Содзё Хэндзё ("Кокинвакасю", № 757).

[30] *...яшмовым копьем...* – Имеются в виду "Песни разлуки". Образ взят из песни Цураюки ("Кокинвакасю", № 857). "Путь – яшмовое копье" (*тамахоко-но мити*) – постоянный эпитет *макура-котоба*, сложившийся на основе мифа о схождении на землю "небесного внука" Ниниги (внука богини солнца Аматэрасу). Ниниги спустился с небес в сопровождении сонма богов, один из которых – Сарута-хико – указывал ему дорогу яшмовым копьем (*тамахоко*).

[31] *...далеким, как небеса...* – Имеются в виду "Песни странствий". Образ взят из песни Хитомаро ("Манъёсю", № 899).

[32] *...над горной вершиной Такама.* – Имеются в виду "Песни любви". Образ взят из песни неизвестного автора ("Кокинвакасю", № 990). *Такама* – самая высокая вершина горы Кацураги.

[33] *...мост Нагара...* – В провинции Цу (позже называемой Сэтцу), считался очень древним и служил как бы символом постоянства, и потому его разрушение, наоборот, свидетельствовало, что в этом мире всё непо-

стоянно (*мудзё*). (Если уж такой мост стал разрушаться, значит, в мире нет ничего постоянного.) Образ взят из песни Тадаминэ ("Кокинвакасю", № 1592) (свиток "Разные песни").

34 ...*Сумиёси*... – Один из наиболее почитаемых богов синто. Главная святыня Сумиёси находится в синтоистском храме Сумиёси дзиндзя г. Осака. Имеется в виду песня, атрибутируемая богу Сумиёси и помещенная в свиток "Синтоистские песни" (№ 1855).

35 ...*Дэнгё-дайси*... – Один из ранних и крупнейших проповедников буддизма в Японии. Основатель влиятельной буддийской секты Тэндай ("Опора небес"). Его песня включена в свиток "Буддийские песни" ("Кокинвакасю", № 1921).

36 *Были... примеры и в нашей стране.* – "*Мы*" – Ёсицунэ писал свое Предисловие от имени императора Готоба. ...*титул властителя*... – это *тэнно* ("*сын неба*"). В 1198 г. Готоба отрекся от императорского трона и принял монашеский сан, после чего стал править как государь-инок, получив имя Готоба-но ин (инок Готоба). До этого времени известен как Дайдзё-тэнно. Готоба сопоставляет себя с императором ранней династии Хань в древнем Китае – государем Вэнь Ди.

37 ...*звезды, и облака*... – "Звезды" – постоянная метафора государственных чиновников и придворных. "На облаках" – постоянная метафора императорского двора.

38 ...*Акицусима*... – Стрекозиные острова, одно из древних названий Японии.

39 "*Бухта Вака*" – прибрежная зона в префектуре Вакаяма. В данном случае – образно-метафорические обозначения японской песни – *вака*.

40 ...*Сикисима*... – Старинное метафорическое обозначение "японской песни *вака*". "Путь Сикисима" – аналог выражения "путь японской песни", т.е. развития поэзии *вака*.

[41] *...на долгие времена.* – Ёсицунэ подчеркивает, что самая главная задача составителей – показать непрерывность этого пути.

[42] *...истоки японской песни.* – В "Манъёсю" составители видят первые истоки песни *вака*, т.е., в первую очередь, классической *танка*.

[43] *...четверым придворным поэтам.* – Составителями "Кокинвакасю" были Ки-но Цураюки, Ки-но Томонори, Осикоти-но Мицунэ и Мибу-но Тадаминэ.

[44] *...Тэнряку...* – Парадное имя и название эры правления императора Мураками.

[45] Составителями "*Госэнвакасю*" были поэты Минамото-но Ситаго, Саканоуэ-но Мотоки, Киёхара-но Мотосукэ, Ки-но Токифуми и Онокатоми-но Ёсинобу.

[46] Антология "*Сюивакасю*" была составлена императором Кадзан-но ин (по другой версии – ученым поэтом Фудзивара-но Кинто).

[47] Антология "*Госюивакасю*" была составлена поэтом Фудзивара-но Мититоси.

[48] Антология "*Кинъёвакасю*" была составлена ученым поэтом Фудзивара-но Мототоси.

[49] Антология "*Сикавакасю*" была составлена поэтом Фудзивара-но Акисукэ.

[50] Антология "*Сэндзайвакасю*" была составлена выдающимся ученым поэтом Фудзивара-но Сюндзэй.

[51] *...многое было упущено.* – Все эти антологии считаются императорскими, поскольку они составлены по приказу императора. Ёсицунэ считает, что лишь коллективу поэтов под силу собрать песни для антологий.

[52] *исправляли*, т.е. редактировали.

[53] *...Морокоси...* – Древнее название Китая. Имеется в виду составление очень популярного в Японии тех времен "Литературного изборника" ("Вэньсюань", VI в.), который был составлен наследным принцем Сяо Туном при участии самого императора.

54 *...в ...собрании их более тридцати.* – Император Готоба был одним из главных составителей и авторов “Синкокинвакасю”.

55 *2-й год Ганкю* – 1205 г. *Ганкю* – эра правления императора Цутимикадо.

56 *...песням прежних времен.* – Составитель хочет подчеркнуть особое внимание к старым песням.

57 *...Исоноками...* – Одна из древних столиц Японии. Постоянный образ древности.

58 *...Томи-но Огава...* – Небольшая река в районе г. Нара. Образ заимствован из песни нищего, посвященной принцу Сётоку Тайси (VI в.). и упоминаемой в Предисловии Ки-но Ёсимоти:

Пересохвет, быть может, река
Томи-но Огава, что протекает
Возле дворца Икаруга,
Но мне никогда не забыть
Имени твоего, господин!

(Принц Сётоку отдал нищему свой плащ, а когда спустя некоторое время решил навестить его, то оказалось, что нищий уже умер и оставил прикрепленным к калитке плащ и эту песню.)

59 *...ветер в соснах...* – Один из постоянных образов японской классической поэзии (преимущественно образ осени).





ГОТОБА-НО ИН

СИНКОКИНВАКАСЮ. МАНАДЗЁ

(НОВОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ И НОВЫХ ЯПОНСКИХ ПЕСЕН. ПРЕДИСЛОВИЕ)

Готоба-но ин (1180–1239) – 82-й император Японии, четвертый сын императора Такакуры. Один из наиболее заметных и талантливых поэтов "Синкокинвакасю". В антологии значится под именем Дайдзё-тэнно, под которым он управлял страной с 1183 по 1198 г. В 19 лет, отрекшись от престола, ушел в монастырь и принял монашеское имя Готоба. Затем, в соответствии с системой Инсэй, снова вернулся к власти – в качестве императора инока[1]. Имел свой двор, свое весьма обширное поэтическое окружение. В 1221 г. устроил заговор против военного правителя-сёгуна за восстановление в полном объеме власти императора, за что был сослан на остров Оки, где и умер.

Считал для себя идеалом время правления императоров Дайго (эра Энги, 897–935) и Мураками

[1] Система Инсэй – правление императоров-иноков ("ин") установилась в конце XI в. Император, приняв монашеский постриг, не отрекался от власти, как это было прежде (до этого чаще всего было наоборот: вынужденный отречься от трона императр постригался в монахи), а продолжал оставаться на троне со своим двором и окружением, успешно соперничая с императорским двором ренегата или канцлера. Как и прежде, он окружал себя поэтами, устраивал различные увеселения и празднества с музыкой и танцами, покровительствовал искусствам.

(эра Тэнряку, 947–957). Оба эти императора большое внимание уделяли поэзии и в значительной мере способствовали ее развитию. По распоряжению императора Дайго была составлена антология “Кокинвакасю”, по указу императора Мураками – антология “Госэнвакасю”. По инициативе и указу Готоба была составлена, по образцу “Кокинвакасю”, антология “Синкоинвакасю” (“Новое собрание старых и новых японских песен”). Готоба восстановил учрежденный в свое время императором Мураками “Департамент поэзии”, во главе которого поставил Великого министра-канцлера и талантливого поэта Фудзивара-но Ёсицунэ. Готоба вместе с ним и другими крупными поэтами и составил антологию, в которую включил 34 собственных поэтических произведения.

Готоба-но ин прекрасно владел новыми стилями – *югэн* и *ёэн*, особенно удавались ему песни осени и осенние мотивы, как, например, в *танка*:

Быть может, мой рукав
Обильно увлажнила
Осенняя роса?
Всю ночь в нем отражался
Лунный лик...

Осенние мотивы у него звучат порой даже в песнях весны, как, например:

Окутанная дымкой,
Струится под горой
Река Минасэ...
Как мог я думать, что закат
Лишь осенью красив?

Синкокинвакасю, № 36

Он много сделал для развития поэзии *вака*. Постоянно устраивал поэтические состязания – и во дворце, и в загородных рецензиях, на увеселительных выездах, по поводу которых его соратник Фудзивара-но Тэйка даже сетовал, что они были слишком часты. (Как уже отмечалось, Готоба-но ин требовал его постоянного присутствия на этих поэтических собраниях в качестве арбитра.)

Много занимался он теорией поэзии. Оставил после себя трактат "Готоба-но ин-но гокодэн" ("Заветы инока Готобы"). Составил Предисловие "Манадзё" к антологии "Синкокинвакасю". В этих трудах ученый поэт разработал ряд существенных аспектов поэтики *вака*, продолжил теоретические разработки своих предшественников, изложил свои взгляды на перспективы дальнейшего развития японской поэзии.

Развивая вглубь учение Ки-но Цураюки и Фудзивара-но Кинто о гармонии формы песен (*сугата*) и их содержания, "сердца" (*кокоро*), а также взгляды своих сравнительно недалеких предшественников Сюнъэ-хоси и Минамото-но Сюнрая, которые стремились к неожиданным, нестандартным сюжетам, ратовали за расширение круга установленных тем и мотивов, а также средств их выражения, Готоба, в частности, особенно настаивал на необходимости стремиться к разнообразию в области выразительных средств, "обликов песен". Исходя в том числе из своего знания старых песен, он подчеркивал, что «"обликов" песни может быть великое множество...». Поэтому он с особым пониманием относился к творчеству Фудзивара-но Тэйка, кото-

рый, как уже отмечалось, не придерживался всю жизнь одного и того же стиля, но менял с годами свои предпочтения в соответствии со сменой общественных идеалов и изменением собственных вкусов. В песнях одного и того же поэта могут воплощаться разные эстетические идеалы, считал Готоба. "Может быть, – писал он, – красота ровная, спокойная, красота возвышенная или же красота изящная, чарующая". И подтверждение этим своим положениям ученый поэт во множестве находил в старых песнях – "Манъёсю" и "Кокинвакасю".

Подобно Фудзивара-но Тэйка, Готоба придавал важное значение понятию *сатори* – "озарение". Выше уже приводились его слова из упомянутого трактата: "Те, кто привык слышать песни Ямато, от древности до наших дней, преуспевали в этом не оттого, что следовали указаниям или запретам других, и не благодаря собственным усилиям и стараниям, но лишь благодаря таланту и озарившему их вдохновению, что помогали им сложить песни с прекрасною душою. И получилась песня хорошей или плохой, зависит не от того, несколько успешно претворил певец в жизнь задуманное, но более от случая, от времени, когда озарило его вдохновение". Готоба-но ин считает, что лучшие из "старых" (равно как и последующих) песен сложены именно в результате посетившего поэта озарения.

Взгляды Готоба и во многом другом совпадали со взглядами Фудзивара-но Тэйка, а тем более совпадали они со взглядами Фудзивара-но Ёсицунэ.

Три ученых поэта настоятельно рекомендовали авторам *вака* чаще обращаться к поэзии предшественников, к старым песням как к "чистому источнику" поэзии *вака*. В этом нашли свое яркое отражение охранительные тенденции, о чем уже шла речь применительно к теоретическим трудам Фудзивара-но Тэйка. Обращение к прошлому, как уже было сказано, диктовалось необходимостью сохранения традиций *вака*, необходимостью продемонстрировать перед новыми самурайскими формами поэзии приоритет *вака* как формы, исконно присущей японской словесности. Ко времени Готоба эта необходимость становится еще более настоятельной в связи с дальнейшим укреплением самурайского сословия и развитием его культуры. Обращение это стихийно демонстрировала и поэтическая практика, выразившаяся в самом широком использовании приема "следования изначальной песне". В антологии "Синкокинвакасю" значительное число поэтических произведений сложено по образцам поэтов-предшественников, "следуя изначальной песне".

Как уже наблюдалось, обращение к поэтическому прошлому рекомендует еще Цураюки, составляя свою новую антологию "Синсэн вака". У Ки-но Цураюки это обращение было обусловлено и продиктовано необходимостью учиться у старых мастеров "естественности образа", созданию песен "глубокой души". Цураюки, понаблюдав за дальнейшим – после "Кокинвакасю" – развитием поэзии *вака*, обратил внимание на то, что стремление к постоянному совершенствованию поэтической техники и особенно к усложнению риторики приводило порой к "вы-

холащиванию души" песни. Аналогичное явление наблюдает также и Фудзивара-но Тэйка. Тэйка писал в своем Предисловии к трактату-аналогии "Киндай сюка" ("Прекрасные песни нового времени"), что многие поэты тех лет, владея современной техникой и риторикой, "были озабочены лишь тем, чтобы вложить в 31 слог первую пришедшую на ум мысль". И Фудзивара-но Тэйка, а вслед за ним и Готоба-но ин считали, что надо учиться у старых мастеров бережному отношению к содержанию и не злоупотреблять изощренными поэтическими приемами. "Надо прежде всего думать о душе песни", – так учил еще Фудзивара-но Кинто, и Тэйка, а с ним и Готоба хорошо усвоили это наставление и активно за это ратовали.

Здесь уместно подчеркнуть, что данное Предисловие Готоба непосредственно связано с идеями его трактата "Готоба-но ин-но гокодэн". Из трактата, как и из Предисловия, явствует, что именно в старину впервые встречаются песни в духе *югэн* и *ёэн*, что именно в этих песнях надлежит искать истоки новых идеалов, – в частности *югэн*, что генезис этого идеала восходит к песням о бухте Нанива и о реке Томи-но Огава, ибо в этих песнях значительная часть содержания остается за пределами слов, т.е. в ассоциативном подтексте *ёдзё.*

Подобно другим своим предшественникам, Готоба, опираясь на их опыт, возводил существовавшие в его время эстетические идеалы *югэн* и *ёэн*, в духе которых он слагал свои основные поэтические произведения, к "истокам", к "милому" про-

шлому, в частности к “Кокинвакасю”, к стилю *гэнсо*, когда поэт воспевает не то, что он непосредственно наблюдает и ощущает, но то, что существует в его воображении. В этом стиле много песен слагал любимый им поэт Сайгё. Например:

В селении Акиминэ,
Наверное, дождь:
Свинцовые тучи
Нависли
Над пиком Икома.

Теоретически *югэн* Готоба восходит к *югэну* Ёсимоти, который, как мы видели, понимал таинственную красоту именно как то, что осталось за пределами слов. Таким образом, Готоба обращается к истокам поэзии и поэтики *вака* рубежа древности и средневековья. Тем самым теоретические взгляды Готоба восходят к положениям Цураюки и Ёсимоти, равно как и в поэтической практике наблюдался отход от аристократизации языка в направлении упрощения последнего, развивалась тенденция к воспеванию простого и обыденного, к пониманию красоты обычных вещей при сохранении при этом чарующей красоты *эн* как субстанции простоты. Все это свидетельствует о как бы завершении некого движения по спирали, на верху которой оказывается “красота”, сопоставимая со своими истоками – *мэй-дэё-тёку* и ранним *аварэ*.

Можно сказать, что взгляды Готоба представляли некий синтез эстетических взглядов Сюнрая, Тёмэя и Фудзивара-но Тэйка.

Итак, Готоба-но ин настойчиво ратовал за возвращение к истокам *вака*. И обращался к ним и в своей теории поэзии, и в поэтической практике. В частности, в старых песнях, демонстрировавших богатство и разнообразие их обликов, он искал и находил примеры произведений, сложенных в момент озарения.

Однако, как и у Фудзивара-но Кинто, у Тэйка на первый план выступают охранительные тенденции, и ту роль, которую сыграли эти поэты в деле сохранения и развития традиций, трудно переоценить. Благодаря их усилиям классическая песня *вака* еще на столетия сохранила свое значение и продолжала успешно развиваться параллельно с новыми формами поэзии, продемонстрировав поистине исключительную жизнеспособность, которую неоднократно отмечали современные японские исследователи поэзии *вака*, приводя примеры наследования этих традиций японскими поэтами XX в. и нашего времени.

Весьма симптоматично, кстати, что многие известные поэты конца XII в. и позже, выходцы из самурайского сословия, сами слагали песни *вака*, следуя традициям Ки-но Цураюки, Фудзивара-но Кинто, Фудзивара-но Сюндзэй. Одним из известных поэтов *вака* “самурайского” происхождения был, например, Минамото-но Санэтомо, наставником которого был Фудзивара-но Тэйка. Санэтомо регулярно посылал своему мэтру сложенные им песни *вака* и получал в ответ замечания и советы по стихосложению. Санэтомо стал любимым учеником Фудзивара-но Тэйка. Последний, как уже

упоминалось, фактически посвятил ему свой трактат-антологию "Прекрасные песни нового времени", в котором собраны лучшие произведения японских поэтов за многие сотни лет.

Другой талантливый поэт, также принадлежавший к самурайскому сословию, Тайра-но Таданори, был учеником Фудзивара-но Сюндзэй. В известной военной эпопее (*гунки*) "Хэйкэ моногатари" ("Повесть о доме Тайра") есть эпизод, рассказывающий о том, как Тайра-но Таданори, уезжая на войну, зашел навестить своего учителя и попрощаться с ним и выражал ему свое сожаление, что в последнее время из-за военных действий не смог посещать его так же часто, как прежде, "отнюдь не из-за того, что оставил поэзию в небрежении". Он передал мэтру тетрадь своих стихотворений *танка*, сложенных в последнее время, и попросил поместить хотя бы одно из них в готовящейся антологии "Сэндзайвакасю" ("Тысячелетнее собрание японских песен").

* * *

Перевод выполнен по изд.: НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

[1] *Манадзё* – второе Предисловие к "Синкокинвакасю", фактически играет роль послесловия. В исходном списке, однако, "Манадзё" к "Синкокинвакасю", как уже отмечалось, стояло в начале. Его написал поэт Фудзивара-но Тикацунэ со слов императора Готоба, который и является его подлинным автором.

[2] *Песня – источник... добродетелей...* – В отличие от Предисловия Ёсицунэ, которое начинается с истории зарож-

дения песни, а также и предисловия Цураюки к "Кокинвакасю", автор на первый план ставит моральные ценности песен *вака.* Внимание моральным ценностям свидетельствует об усилении к этому времени влияния конфуцианства. Поэзия *вака* относилась к аристократическому направлению в литературе, тогда как в это время уже наблюдается расцвет самурайской литературы со своими ценностями и эстетическими идеалами. В частности, последняя отразила сформировавшийся к этому времени самурайский "кодекс чести" (*бусидо*), в значительной степени базирующийся на конфуцианских принципах. И хотя оба эти литературных потока считаются часто развивающимися по принципу двух параллельных линий, фактически это далеко не так и оба они оказывают влияние друг на друга.

3 *...пять видов человеческих отношений...* – Имеются в виду отношения между государем и его подданными, между детьми и родителями, между супругами, между братьями, между друзьями.

4 *...шесть человеческих чувств...* – радость, гнев, печаль, счастье, любовь, ненависть.

5 *...понятия долга и справедливости.* – Восходят к конфуцианским принципам.

6 *...бог Сусаноо...* – Бог стихий Сусаноо был младшим братом главы синтоистского пантеона богини солнца Аматэрасу оомиками.

7 *...в ... селении Суга...* – Сусаноо был изгнан с Неба за творимые бесчинства и обосновался на Земле в "стране" Идзумо (ныне префектура Симанэ) в селении Суга.

8 *...песню в 31 слог.* – Песня Сусаноо:

Над землею Идзумо взмыли облака в восемь гряд,
Строю терем здесь с изгородью восьмирядною, –
С изгородью восьмирядною, –
Чтоб жену свою укрыть.
С изгородью восьмирядною!

Эта песня, как уже упоминалось, считается первой *танка*. Женой Сусаноо, согласно мифу, стала дева по имени Кусиинада-химэ (по другим источникам, Инада-химэ), которую он спас от восьмиглавого змия. Эти сведения приводятся, как мы уже заметили, и в Предисловии Фудзивара-но Ёсицунэ, а также и раньше – в Предисловиях Ки-но Цураюки и Ки-но Ёсимоти.

Традиция двух предисловий к антологиям сама по себе уже предполагала неизбежное наличие повторов в их текстах. Надо при этом заметить, что повторы отнюдь не считались грехом в японской литературной традиции. В теоретических трудах они укрепляли высказываемые мысли и положения, а в поэзии стали основой целого поэтического приема – *хонкадори*. Повторы встречаются в Предисловиях к антологии и как прямое заимствование у предшествующих поэтов, и как вариации пассажей из Предисловий к "Кокинвакасю" Цураюки и Ёсимоти.

9 ..."*нагаута*" – Букв. "длинная песня" (в отличие от *танка* – короткой песни), состояла из теоретически неограниченного числа чередований пяти- и семисложных стихов. Расцвет *нагаута* – это поэзия "Кодзики". Важное место занимает эта форма и в "Манъёсю", однако численно значительно уступая *танка*, а к IX в. *танка* стала господствующей и фактически единственной формой японской поэзии, о чем свидетельствует антология начала X в. "Кокинвакасю", состоящая практически только из стихов *танка*. *Танка* и стала с тех пор синонимом "песен *вака*".

10 ...*поучали подданных...* – Здесь снова подчеркивается моральный фактор поэзии.

11 ...*наставляя их в добродетели.* – Новация, которой не было ни у Цураюки, ни у Ёсицунэ.

12 ...*восхищение красотой цветов...* – Воспеванию красот природы, в отличие от Цураюки, здесь посвящена одна эта короткая фраза.

13 *...стали...основой управления миром...* – Фраза частично совпадает с положением Цураюки: "Без всякого усилия движет (т.е. правит) она (песня) Небом и Землей...".

14 *...радоваться... миру "вещей".* – Данное положение также является новацией.

15 *...сыны неба...* – В подчеркивании "мудрого правления государей" также ощущается влияние конфуцианских взглядов.

16 *...не могли собрать всех...* – О собирании песен сказано по смыслу то же самое, что и у Ёсицунэ (о том, что, как ни старались, не могли собрать всех песен), только использованы другие сравнения.

17 *...на горе Конрэй...* – Конрэй – японское название высокой горы в западной части Китая, якобы хранившей в своих недрах несметные сокровища.

18 *...в лесу Торин.* – Торин – японское название леса в Китае, выросшего, по преданию, из посоха, оброненного перед смертью одним из китайских мудрецов.

19 *Как замышлялась "Синкокинвакасю"?* – У Ёсицунэ эта рубрика также идет вторым номером.

20 *Асон* – звание, которое присваивалось придворным аристократам по родовитости или за особые заслуги.

21 *...Фудзивара-но Садаиэ...* – Другое прочтение имени Фудзивара-но Тэйка. Все составители перечисляются и в Предисловии Ёсицунэ.

22 *...прекрасные песни...* – К этому времени утвердился такой термин, под которым подразумевались песни глубокого содержания и хорошего стиля. По-японски они назывались *сюка.* Характерно название антологии, составленной Фудзивара-но Тэйка, – "Киндай сюка" ("Прекрасные песни нового времени"). У Ёсицунэ сказано об отборе песен "глубокого содержания" и отделения их от "мелких по содержанию".

23 *...духами, обитающими на дальних дорогах.* – Восприняв буддизм, японцы продолжали при этом покло-

няться и своим исконным синтоистским богам *ками*, а также продолжали верить бесчисленным предрассудкам и поверьям, сохранили веру в демонов, бесплотных духов, домовых и т.д. Кроме того, унаследовали много китайско-даосских верований. И этот религиозный синкретизм, восходящий к VI–VIII вв., сохранился в Японии по сей день.

24 *Собрать... песни, как старые, так и новые...* – Об этом сказано и у Ёсицунэ. Ставилась цель – не отрываться от своего прошлого, а как бы "жить" вместе с ним. Предыдущий отрывок также есть у Ёсицунэ, и различаются они лишь лексикой, фразеологией и отдельными деталями.

25 *...чтобы обращались... к чистому источнику...* – Предписание обращаться к "чистому источнику" – песням-прародителям – есть у обоих авторов, ибо к этому времени обращение к первоисточникам приобретало особое значение, отвечая задаче сохранения своей особой культуры, отличной от нарождающейся культуры самурайской. Это две песни-прародительницы – песни о бухте Нанива и о горе Асака. Первая из них приписывается корейскому учителю и просветителю Вани:

> В бухте Нанива
> На деревьях расцвели цветы.
> Скрывавшаяся за зимою, пришла весна,
> И на деревьях
> Расцвели цветы.

Автор адресует песню принцу Осасаги-но микото (будущему императору Нинтоку), который долго не решался занять престол, будучи готов уступить его своему младшему брату, и лишь после смерти последнего стал императором. Песня аллегорична: в иносказательной форме она сообщает принцу Осасаги, что

пришло его время занять престол. Бухта (залив) Нанива находится на территории современного г. Осака.

Вторая песня, по преданию, сложена девой-прислужницей (*унэмэ*) принца Кацураги – с целью развеселить принца, пребывавшего не в духе:

Даже тень горы Асака,
"Мелкой" прозванной, и та
Отражается на дне горного колодца.
Но что мелок сердцем ты,
Вовсе я не думала.

Песня строится на поэтической игре слов *Асака* – название горы и *асай* – "мелкий". Колодцы в горах были мелкими, и потому на дне их отражались горы и другие окружающие предметы.

26 *...звезды... небесные облака.* – О принципах распределения песен по темам, стилям, жанрам и т.п. у Ёсицунэ не сказано, однако он вслед на Цураюки дает список тем и набор типичных поэтических образов, в которых эти темы выражались. Однако, чтобы не повторяться, – Ёсицунэ приводит другие примеры. Готоба использует в значении расположения песен в общей структуре *вака* общепринятые в то время образы – звезды и небесные облака.

27 *Составители проявили... большое искусство...* – Составители действительно очень тщательно работали с собираемым материалом, детально продумали композицию антологии. Достаточно сказать, что сам император Готоба, один из главных составителей "Синкокинвакасю", продолжал работать над ней всю жизнь, даже в ссылке, где и умер. Готоба придавал большое значение классической поэзии *танка*, стремясь сохранить и упрочить ее традиции в новых условиях. Можно сказать, что песне придавалось в это время особое значение. Ее авторы, составители, те,

для которых с песней связана вся жизнь, были кровно заинтересованы в создании антологии "на века".

[28] *...Морокоси...* – Старинное название Китая.

[29] *...государя нашего...* – Имеется в виду император Готоба.

[30] *...покинул трон.* – Этот отрывок как бы продолжает сказанное у Ёсицунэ о том, что и в Японии были примеры, когда наследные принцы не спешили занять трон. Намек был на принца Осасаги и императора Готоба. В данном же отрывке говорится о том, что Готоба добровольно отрекся от трона.

[31] *...сам взял в руки кисть...* – Автор намекает на важную экспрессивную роль японской песни, благодаря чему она выражала разнообразные мысли и чувства людей, людей как обыкновенных, так и высоко стоящих, вплоть до самого государя. Экспрессивную роль японской песни отмечал еще Цураюки в своем Предисловии. И Готоба, таким образом, подтвердил эту мысль. Он отмечает слова Цураюки о том, что песня "безо всякого усилия правит небом и землей" и помогает управлять государством. Он возводит поэзию на государственный уровень. Поэтому он особо радеет о развитии *вака*. Им, как уже подчеркнуто ранее, был учрежден специальный "Департамент поэзии" ("Вакадокоро"), служить в котором император назначал лучших поэтов. В обязанности ведомства вменялись сбор песен и составление поэтических антологий. Такая служба была у императора Мураками, но позже была отменена. Готоба посчитал нужным ее восстановить. И сам он, как говорится в его Предисловии, "взял в руки тушечницу и бумагу". Готоба действительно сам был поэтом и поэтом талантливым, много сделал для развития поэзии, устраивая постоянные поэтические турниры и выезды на природу, в загородные дворцы, где также велел поэтам слагать песни. Поэтому он часто

оставлял государственные дела на своих подчиненных.

32 ...*"Манъёсю"*... – "Собрание мириад листьев" (859) – первая японская поэтическая антология, ставшая для последующих веков символом поэтического прошлого, истоков поэзии *вака*.

Необходимо заметить, что Ёсимоти, автор Предисловия "Манадзё", призывая обращаться к "Манъёсю", имеет в виду не только данную антологию, но подразумевает обращение к "старине", т.е. к песням "Кокинвакасю" и последующих собраний, предшествовавших появлению "Синкокинвакасю".

33 *Годы Энги* – время правления императора Дайго (897–930), инициатора составления "Кокинвакасю". Составление антологии было поручено наиболее признанным тогда поэтам – Ки-но Цураюки, Осикоти-но Мицунэ, Мибу-но Тадаминэ и Ки-но Томонори.

Песни "Манъёсю" и "Кокинвакасю" традиционно относятся составителем, его современниками и ближайшими предшественниками к "старым песням". Эта традиция идет от позднего Цураюки – от Предисловия ко второй его антологии "Синсэн вака", когда ученый поэт сетует на то, что у старых песен "содержание глубоко, а слова просты", в отличие от новых песен, "душа" которых "неглубока", а слова представляют собой "плод изощренного ума".

Обращение Готоба-но ин к "Манъёсю" и вообще к старине не следует, однако, абсолютизировать. Об этом убедительно свидетельствуют заключительные слова Предисловия "Манадзё": "Обращайся к прошлому, но знай настоящее" (см. с. 104).

34 ...*годы Тэнряку*... – Время правления императора Муракамн, время, которое император Готоба считал "золотым веком" в развитии *вака*, ибо Муракамн сделал очень много для ее успешного развития. Состави-

телями “Госэнкавасю” (“Позднее составление японских песен”, 951) были поэты Минамото-но Ситаго, Саканоуэ-но Мотоки, Киёхара-но Мотосукэ, Ки-но Токифуми и Онакатоми-но Ёсинобу.

35 ...“*Сюивакасю*”... – “Собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии” (1005–1011) было составлено императором Кадзан-но ин (по другой версии – ученым поэтом Фудзивара-но Кинто). ...“*Госюивакасю*”... – “Позднее составленное собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии” (1086) – поэтом Фудзивара-но Мититоси.

36 ...“*Кинъёвакасю*”... – “Собрание золотых листьев японских песен” (1127) было составлено поэтом Фудзивара-но Мототоси.

37 ...“*Сикавакасю*”... – «Собрание японских песен “Цветы слов”» (1151–1154), составлено поэтом Фудзивара-но Акисукэ.

38 ...“*Сэндзайвакасю*”... – “Тысячелетнее собрание японских песен” (1188), составлено выдающимся поэтом и теоретиком поэзии Фудзивара-но Сюндзэй.

39 *...мы... последовали... примеру... времен Энги и Тэнряку...* – Эти сведения приводятся и у Ёсицунэ в 4-м разделе.

40 *...песни поэтов “Манъёсю”...* – Такой приоритет песням “Манъёсю” объясняется указанным выше подчеркнутым обращением к “истокам”, стремлением сохранить традиции *вака*.

41 *Тщательно отбирали мы песни...* – Аналогичное высказывание, только иллюстрированное другими примерами, содержится и в 1-м разделе Предисловия Ёсицунэ.

42 *...Дзимму-тэнно...* – Первый полулегендарный император Японии, правивший еще до нашей эры. Высказывание о том, что до сих пор в антологии включались лишь отдельные (всего несколько) песни импе-

раторов и что император не участвовал в составлении собрания песен, имеется и у Ёсицунэ – в 4-м разделе Предисловия.

43 *...фуга...* – Категория прекрасного – *фуга* – появилась в конце периода Хэйан (X–XI вв.), по смыслу близка *аварэ*, но не содержит значения "печального очарования". Является общим понятием красоты, прекрасного. В те времена возник также производный термин *фуга-но макото* – "истинно прекрасное".

44 *...принцип "Обращайся к прошлому, но знай настоящее"...* – Возник также в конце Хэйана. Другими словами его выразил ученый поэт Фудзивара-но Тэйка, конкретизировав и применив к специальному случаю – поэтике реминисценций, получившей особое развитие в период "Синкокинвакасю". Он писал в своем Предисловии к антологии "Киндай сюка": "Слово вздыхает по старине, душа – жаждет новизны". Иными словами, для выражения нового содержания целесообразно использовать "старые слова". Он имел в виду при обращении к поэтическому прошлому заимствовать мотив, образ, фразеологию из этих поэтических произведений. Этот прием, как уже отмечалось, получил специальное название *хонкадори* (букв. "следуя изначальной песне – *хонка*)". А при всем том, как подчеркивал поэт, в новой песне должны отражаться новые идеалы.





СЛОВАРЬ ЯПОНСКИХ ПОЭТОЛОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ И КУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЙ VIII–XIII вв.

Аварэ – категория раннесредневековой японской эстетики, доминирующая в IX–XII вв. Означает прекрасное, трогательное, грустное. Выступает в нескольких ипостасях: красота восхищения, красота меланхолическая (грусть, сочувствие), красота гармонии, красота элегантности. Лексически восходит к междометию *ахарэ* – ритуальному возгласу. Изначально преобладала именно эта ипостась: восхищение, изумление. С усилением влияния буддизма, с его доктриной эфемерности этого мира обретает все более четкую меланхолическую окраску.

Асон – почетный титул придворного аристократа. Приобретался по наследству, либо присваивался за заслуги чиновникам, не занимавшим, как правило, высоких должностей и не имевшим высоких рангов.

Бёбу-ута – песня (написанная) на ширме, по картине японской национальной живописи Ямато-э. Принято было расписывать ширмы знатных сановников. Картины и соответственно стихотворные надписи обновлялись каждый сезон. Песни эти слагались также на ежегодных праздниках, придворных церемониях и собраниях, на юбилеи императора, членов его семьи, знатных сановников. Сюжеты брались в основном из мира природы. Слагать песни "доверяли" лишь признанным поэтам. Особенно прославились своими *бёбу-ута* Цураюки, Мицунэ, Исэ. Жанр возник в 80-е годы IX в. в правление императора Коко. Самая первая песня для ширмы принадлежит поэту Тайра-но Садафуну. В "Кокин-

вакасю" есть две песни для ширм, сложенные императорами Монтоку и Сэйва. Подлинный расцвет этого искусства приходится на время правления императора Уда и его преемника Дайго.

Вака – японская песня. Обозначает японскую национальную поэзию во всех ее формах, включая *нагаути, танка, сэдока* в отличие народной песни *каё* или *минъё*, религиозных гимнов, а также поздних форм поэзии, возникших на базе строфы *танка* (*хайку, рэнга*). Используется и в общем значении поэзии на японском языке в противоположность *караута* – "китайской песне" или *канси* – "китайским стихам". Позже стала использоваться только как синоним *танка* ("короткая песня").

Госэти – название праздничных танцев. Исполнялись пятью девушками из благородных семей на празднике Благодарения, при подношении императору плодов нового урожая. Праздник устраивался во дворце во 2-ю луну, на инаугурацию очередного императора. Танцы введены в начале VII в. императором Тэмму (673–686) после того, как тот, по преданию, наблюдал танцы небесных дев на Ёсино-горе (префектура Нара).

Гэнсо – букв. "фантазия", "иллюзия", "видение", "грезы". Поэтический стиль, складывающийся в годы Кампё под влиянием песен Нарихиры и Комати, в которых эти поэты обращаются к мотивам грез, сновидений. Стиль получил дальнейшее развитие в конце периода Хэйан и широко представлен в антологии "Синкокинвакасю" как разновидность стиля *югэн*.

Дзё (также *дзёка, дзёкотоба, дзёси*) – введение, предварение, стилистический прием древнеяпонской поэзии, частично унаследованный поэзией Хэйана. Представляет собой словосочетание или фразу, как бы подводящую к основному содержанию путем введения в текст ключевого слова песни. С основным текстом связано сопутствующей образно-метафорической, эмоционально-смыс-

ловой или звуковой ассоциативной связью. Часто выступает как бы определением, пояснением. Во многих случаях соединяется с определяемым словом через омонимическую метафору – *какэкотоба.*

Дзуйно – букв. "размышления", "раздумья". Общепринятое понятие в теории литературы – трактат.

Ёдзё (*амари-но кокоро*) – "избыточное" эмоциональное содержание, обертоны, ассоциативный подтекст, пробуждаемый содержанием на основе условности мотивов и ситуаций, символики поэтической лексики и образности. Часто связано с аллюзией на более ранние поэтические произведения или произведения других жанров. Обусловленная сжатостью стихового поля, эта суггестивная форма выражения становится со временем неотъемлемым элементом поэтики японского пятистишия – *танка* и трехстишия *хайку*. На ее основе складывается к концу XII в. эстетика *югэн.*

Ёдзё ёэн – чарующая красота "избыточного" чувства, конкретизация эстетического понятия *ёэн.*

Ёэн – "чарующее". Используется как оценочная категория в Предисловии Цураюки и последующих трактатах по теории поэзии (*карон*). В середине Хэйана становится одной из ипостасей прекрасного (*аварэ*). К концу периода приобретает качество эстетической категории.

Иваи-ута – японская разновидность панегирика, песни с поздравлениями и благопожеланиями в адрес императора и знатных сановников. Последним преподносили по случаю юбилеев. Также слагались для восхваления красот природы.

Ирогономи – культ любви. Этимологически складывается из слов *иро* – "любовь", "страсть" и *коному* – "нравиться", "любить", "предпочитать". Исходное значение – выбор друга (подруги) сердца. Наиболее яркое художественное воплощение это явление получило в рома-

не Мурасаки Сикибу "Гэндзи моногатари" ("Повесть о Гэндзи", 1001–1010).

Какэкотоба – японская омонимическая метафора. Частично заимствованная из древнекитайской поэзии (песни *юэфу*), далее развивается по законам родной словесности и к концу IX в. становится одним из главных национально-специфических приемов поэзии. Одно слово употребляется в значении двух одинаково или сходно звучащих слов. Из этих значений одно относится к предыдущему, второе – к последующему тексту. Таким образом, *какэкотоба* употребляется на стыке двух частично совпадающих семантических и синтаксических отрезков поэтической фразы, часто с нарушением грамматических норм как на уровне синтаксиса, так и морфологии (окончаний и сочетаний слов, падежного оформления, глагольного управления и т.д.), а также внешнего логического единства стихотворения. Имеет большой образный потенциал, создает дополнительные ассоциации, служит риторическим украшением. Разновидностями являются использование полисемантических слов одновременно в обоих значениях, а также "раскрытие" вещественного значения топонимов.

Кампё – эра правления императора Уда. В японской традиционной историографии принято делить историю страны на эры (*нэнго*), маркируемые годами правления императоров. Эра Кампё знаменует особый расцвет изящных искусств, главным образом поэзии.

Кана бунгаку – литература, написанная *каной* – японской слоговой азбукой, которая была введена в начале хайанского периода в дополнение и частично взамен адаптированного китайского письма – *камбун*. С тех пор на *камбуне* писалась лишь "серьезная" литература, а авторы художественной пользовались *каной*. Создание *каны* дало мощный толчок развитию поэзии *вака* и литературы в целом. В частности, это породило целое направление – так называемую "литературу женского по-

тока". Женщины, не искушенные в китайской учености, взялись за перо и создали несколько великолепных лирических дневников, эссе (*дзуйхицу*) – "Записки у изголовья" Сэй Сёнагон, романы – "Гэндзи моногатари" Мурасаки Сикибу.

Канси – китайские стихи. Эти стихи начали слагать придворные поэты еще в середине VIII в. Первым был принц Отомо, будущий император Кобун (672–673). В 751 г. была составлена антология *канси* – "Кайфусо". Признанными мастерами сложения *канси* были поэты Такамура, Юкихира, Оэ-но Тисато. Их слагали обычно на тех же придворных празднествах и собраниях, что и *вака*.

Караута – "китайская песня", синоним *канси*.

Карон – теория поэзии, точнее "теория песни" (*ка*, *ута* – "песня"). Представляла собой самопознание *танка* – формы классической поэзии Японии. Термин ретроспективно применялся к средневековым японским поэтикам, т.е. произведениям, излагавшим теории поэзии. В японской истории литературы рассматривается как самостоятельный литературный жанр и в серийных изданиях произведений классической литературы, как правило, выделяется в отдельный том. Первым произведением в жанре *карон* были Предисловия Цураюки и Ёсимоти к поэтической антологии "Кокинвакасю".

Киго – "сезонные слова", слова-сигналы, употреблявшиеся в песнях природы и обозначавшие наиболее характерные явления природы данного сезона. Например, упоминание о ветре или хризантеме заранее уже настраивало читателя на осенний мотив.

Кокоро – "сердце", "душа", "чувство". Вместе с *котоба* один из двух основных литературно-критических терминов японских средневековых поэтик, появившихся в X в. (их ввел в обиход Ки-но Цураюки в Предисловии к "Кокинвакасю"). Охватывает широкий круг значений в зависимости от контекста, включая содержание (эмоциональное содержание), тему, концепцию, но может быть

переведен общим понятием “дух”, “душа” в противоположность “материалу” – *котоба*. В средние века часто используется критиками в фразах *кокоро ари* (или *усин*, “одухотворенный”) или *кокоро наси* (или *мусин*, “неодухотворенный”). Более всего соответствует нашему понятию содержания в противоположность форме.

Котодама – “дух”, “душа слова”. Древние японцы полагали, что слово одухотворено, имеет душу.

Кото – японский национальный струнный инструмент.

Котоба – “слово”, “язык”. Вместе с *кокоро* один из главных терминов средневековой теории поэзии (*карон*). Употребляется как в узком смысле языка и стиля поэзии, так и в широком, включающем средства выражения содержания, в том числе лексику, образность, риторику, синтаксис, просодию, звучание (мелодический рисунок стиха). Более всего соответствует нашему понятию формы в противоположность содержанию.

Котобагаки – словесное пояснение (см. *хасигаки*).

Кофу – старый стиль, стиль древних песен.

Кухон – букв. “девять видов”, “сортов”, будд. – девять ступеней лотоса, места восседания Будды.

Макото – “истина”. Один из основных идеалов древнеяпонской поэзии, которая стремится отражать подлинную сущность вещей, подлинные чувства. В новое время и в современной литературной критике нередко означает идеалы наивности, искренности и безыскусности, ретроспективно противопоставляемые “умозрительности” более позднего идеала *моно-но аварэ*.

Макура-котоба – “слово-изголовье”, один из главных стилистических приемов японской древней и раннесредневековой поэзии, употреблявшийся вплоть до нового времени. Представляет собой зачин со множеством разновидностей и широким спектром образно-риторических функций: постоянный эпитет, постоянное сравне-

ние (метафора), постоянный орнамент и пр. Помещается в начале стихотворения или поэтической фразы. Представляет собой слово или словосочетание средним размером в пять слогов, соответствуя короткому стиху *танка* и, как правило, его составляя. Непосредственно связан лишь с определяемым словом – сопутствующими ассоциациями (смысловыми, звуковыми и пр.). Эти связи могут относиться к самым различным областям культуры (общественный порядок, хозяйственная деятельность, религиозные представления, обычаи, наблюдения над природой и т.д.). Форма связи *макура-котоба* с определяемым словом не ограничивается характером сравнения, приложения, включая и другие морфологические и синтаксические варианты (прямое дополнение и пр.). Звуковые ассоциации чаще всего реализуются через игру слов или омонимическую метафору, звукоповтор, аллитерацию. Каждое *макура-котоба* закреплено за определенным словом или кругом слов. Общее число *макура-котоба* достигает 1200.

Митатэ – сопоставление, термин, ретроспективно прилагаемый к очень распространенной в хэйанский период форме поэтической выразительности, которая предполагает не столько прямые, явные сравнения, сколько косвенные, завуалированные, окольные, – в духе этикетности, элитарности поэтического языка (*миябu*).

Миябu – "элегантность", "изысканность", "куртуазность". Доминирующий идеал жизни и искусства на протяжении всей придворной традиции, но в особенности в период раннего средневековья (период Хэйан). В жизни это понятие, происходящее от слова *мия* – "двор" и *бu* – "прекрасное", "красота", включало обладание изящными манерами и хорошим вкусом, воспитанностью (следование правилам хорошего тона), чувствительностью, тонким пониманием прекрасного и т.п. качествами, считавшимися неотъемлемыми для хэйанского придворно-

го, – то, что охватывалось общим понятием *моно-но аварэ-о сиру* – "знать (иметь понятие о) *моно-но аварэ*". В поэзии дух *моно-но аварэ* нашел свое отражение в этикетности языка, в пуристских тенденциях (избегании простонародной, грубой, неблагозвучной лексики).

Моно-но аварэ – букв. "чары вещей". *Моно* – "вещь", "предмет" в самом широком смысле – все то, что окружает человека и действует на органы его чувств. Особенность мировосприятия, исходящая из убеждения, что "вещи" (*моно*) таят в себе особое очарование, которое собственно и должно быть объектом поэтического воплощения. В целом категория, означающая эстетизацию, поэтизацию жизни, свойственную замкнутой, элитарной культуре. Охватывает и кодекс поведения, смыкаясь с понятием *мияби*.

Моно-но кокоро – "сердце", душа предмета воспевания, которая, проходя через сознание поэта, получает отражение в его песне как содержание, "душа" песни.

Мудзё – "непрочность", "непостоянство", унаследованный из буддизма и преломленный через призму эстетического восприятия (*аварэ*) один из основных принципов мировосприятия хэйанской аристократии. В последующий период развитого средневековья понимался в исконно буддийском смысле.

Мэй-дзё-тёку – "ясность, "чистота", "прямота" ("непосредственность"), основной принцип древнеяпонской поэзии, как его охарактеризовали средневековые ученые поэты, в противоположность сложным, окольным формам поэтической выразительности, возобладавшим в классический период IX–XII вв. и позже. В части прямого, непосредственного отображения предметов и чувств (*моно*) смыкается с *макото*.

Мэйка – "хорошо известная, знаменитая песня".

Мёкафу – стиль "изысканно-прекрасный цветок", один из главных стилей театра Но.

Нагаута (или *тёка*) – букв. “длинная песня”, в противоположность “короткой песне” – *танка*, форма древнеяпонской лиро-эпической поэзии, переживавшая свой расцвет в VIII в. в творчестве Хитомаро и Якамоти. Ритм основан на чередовании пяти- и семисложных стихов с заключительным семисложным. Размер не ограничен, однако в среднем колеблется от 7 до 50 стихов.

Найси-но сукэ – “распорядительница”, вторая по значению должность в женских покоях императорского дворца. Эти придворные дамы входили в отделение дворцовых прислужниц – важнейшее из 12 служб, ведавших разными сторонами жизни женских покоев. Прислуживали в высочайших покоях, передавали повеления императора, выполняли его поручения, обучали служанок и надзирали за ними, сопровождали императриц при выездах, следили за соблюдением правил этикета в женских покоях. Имели придворный ранг не ниже четвертого.

Накацукаса – ведомство дворцовых служб; звание главы ведомства дворцовых служб присваивалось взамен имени жене или дочери главы ведомства (то же касается и других ведомств и должностей). Настоящие имена женщин редко упоминались в официальных ситуациях.

Но – лирическая драма XIV–XVI вв., в которой актеры пели и танцевали. Важную роль играли мимика, жесты. Сюжеты брались в основном из литературы, в том числе из поэзии. Назывались эти сюжеты *ёкёку*, что буквально означает “либретто для пения”.

Нуса – подношение богам, совершаемое при отправлении в дорогу в надежде на благополучное странствие. Обычно парча или другая “священная” ткань (конопляная – *юу*), разрезанная на кусочки или полоски.

Окаси – эстетическая категория раннего средневековья, одна из ипостасей *аварэ*. Означает милое, трогательное, забавное, интересное. В отличие от *аварэ* не имеет элегической окраски. Нашла свое наиболее яркое отра-

жение в эссе Сэй Сёнагон "Записки у изголовья" ("Макура-но соси", XI в.).

Омосироси – букв. "интересный", "привлекательный". Термин употреблялся для оценки сюжета песни, а также на поэтических турнирах и для оценки песни в целом.

Роккасэн – букв. "Шесть бессмертных". Так были названы наиболее выдающиеся поэты 40–80-х годов IX в., положившие начало новому стилю поэзии, стилю *аварэ*, пришедшему на место стиля "Манъёсю", стиля *макото* или *мэй-дзё-теку*. Это Аривара-но Нарихира, Оно-но Комати, Содзё Хэндзё, Фунъя-но Ясухидэ, Кисэн-хоси и Отомо-но Куронуси. Произведения первых четырех достаточно хорошо представлены в антологиях "Кокинвакасю" и "Синсэн вака". Отомо-но Куронуси, творчество которого резко отличалось от упомянутых четырех своей традиционностью, сохранением живой связи с фольклором, с народной песней *каё*, представлен в официальных антологиях всего несколькими песнями, а творчество Кисэна – всего одной.

Саби – букв. "грустное одиночество". Категория прекрасного, восходящая к середине XII в. Отражает состояние тишины, покоя, отрешенности, созерцательности. Отличается принципиально от таких идеалов прекрасного, как *аварэ* и *югэн* "сниженностью" стиля, стремлением к воспеванию простого и обыденного, его красоты. В духе *саби* слагал свои песни поэт-монах Сайгё. Далее *саби* претерпевает определенную трансформацию применительно к новой поэтической форме – 17-сложной *хайку*, получившей свое развитие у Мацуо Басё и поэтов его школы.

Сама – букв. "образ". Может означать художественный образ в целом, а также вид, разновидность песни. Кроме того, часто употреблялось в смысле стиля – стиля антологии, эпохи, конкретного произведения, песни, стиля поэта.

Сатори – букв. “озарение”, “вдохновение”. Стимул сложения песни. Озарению в стихосложении придавали особое значение поэты Фудзивара-но Тэйка и Готоба-но ин.

Сёгунат – военное правление, которое было установлено в Японии в 1185 г. после победы в междоусобных войнах военного клана Минамото. Столица была перенесена в Камакуру и во главе государства был поставлен военный правитель – сёгун. Первым сёгуном стал глава победившего клана Минамото-но Ёритомо.

Син – косвенное сравнение или метафора, японское почтение одного из главных поэтических приемов древнекитайской поэзии, взятое за образец для ранних классификаций японской песни (Цураюки и Ёсимоти).

Сирабэ – мелодия, мелодический рисунок песни. Термин введен Фудзивара-но Кинто.

Собоку – “простота”, “безыскусность”, оценка (японскими филологами) значительной части песен неизвестных авторов, а также некоторых авторских, для стиля которых характерно непосредственное выражение чувств, отсутствие сложных сюжетов, поэтической риторики и техники. Термин используется некоторыми японскими филологами в значении стиля.

Содзё – второй по значимости духовный ранг в японской буддийской иерархии. Входил в состав имени, например, Содзё Хэндзё.

Сомон – букв. “песни-переклички”, любовные песни, которыми обменивались во время сезонных любовных игрищ. Поэтому они разбиты по временам года: весенние песни-переклички, летние песни-переклички и т.д.

Соэута – как правило, песня, сопровождающая послание или подношение. Обычно имеет подтекст, второй план, представляет собой иносказание.

Сэдока – слово, этимологически восходящее к *сэндока* (*сэндо-но ута*) – “песня лодочника”, наименование строфической формы древней поэзии, представляющей собой дважды повторенное трехстишие (*катаута*). Час-

то использовалась в диалогах, в игровых песнях – *утагаки*. Бытовала в нескольких строфических разновидностях (разнящихся числом и местоположением семисложных стихов). Строфа использовалась для древних шуточных песен *дзарэута*. Исчезла в начале X в.

Тадагото-ута – песня о простых вещах и простыми словами.

Такэтакаси – "возвышенное", одна из разновидностей прекрасного в культуре эпохи Хэйан.

Танабата – звезда Вега, героиня легенды, пришедшей из Китая, о любви двух звезд – Танабаты ("Ткачихи") и Алтаира ("Волопаса"). Согласно этой легенде, влюбленные встречаются на Млечном пути (Великой небесной реке) только раз в году – в ночь на седьмой день седьмой луны. Эта легенда стала одной из постоянных тем японской поэзии (песни начала осени). В "Манъёсю" ей посвящено более 50 песен, в "Кокинвакасю" – 11, в "Синсэн вака" – 7. Праздник Танабаты отмечается в Японии 7 июля и по сей день.

Танка – "короткая песня", основная форма японской поэзии раннего средневековья. Это – пятистишие лирического содержания, ритм строится на чередовании пяти- и семисложных стихов по схеме 5–7–5–7–7, в целом насчитывается 31 слог. Возникла на рубеже III и IV вв. Первая *танка* приписывается богу стихий Сусаноо, младшему брату богини Аматэрасу. Сложилась в недрах устного народного творчества, перешла затем в поэзию литературную, достигнув расцвета в IX–XII в. Строфой *танка* пользовалась и комическая поэзия *хайкай*. Занимает определенное место и в структуре современной японской поэзии, наряду с новыми формами и жанрами (см. также *ута, вака*).

Татоэ-ута – букв. "песня-сравнение", песня, построенная на развернутом сравнении, одна из позиций раннехэйанской классификации песен.

Таэ – “изысканно-прекрасное”, изящное, одна из оценочных категорий прекрасного в Хэйане.

Тоосироси – “величественное”, высшая степень *такэтакаси* – “возвышенного”, одна из категорий прекрасного в хэйанской культуре.

Тюдзё – средний военачальник, сравнительно высокая воинская должность при хэйанском дворе. Обычно служил в личной гвардии императора.

Уруваси – “красивый”, “привлекательный”, одна из оценочных эстетических категорий, применявшаяся обычно на поэтических турнирах.

Усин – один из эстетических идеалов в классической поэзии начала XIII в. (букв. “одухотворенный”, “имеющий душу”). Сложился на базе эстетических идеалов *югэн* и *ёэн*. В основе также “избыточное чувство” (*ёдзё*), но несколько снижен аристократизм языка при сохранении особой эмоциональной насыщенности стиха.

Усин-но дзё – “одухотворенные *дзё*”, стилистическое введение *дзё*, связанное с основным содержанием песни, в отличие от зачина – *дзё* древнеяпонской поэзии. Продолжая по традиции употребляться в хэйанской поэзии, *дзё* наполняется новым содержанием. Часто помещается уже не в начале, а в середине песни. Традиционная зачинная функция отходит на второй план, уступая место образным функциям. Играет важную роль в системе средств выразительности хэйанской поэзии.

Ута – песня, общее видовое понятие, охватывающее формы японской поэзии, имеющие народно-песенное происхождение. Поэтому слово *ута*, или *ка* входит составной частью в название всех этих форм. Основные из них – *танка, нагаута* и *сэдока*. Японские стихи в середине VIII в. еще сохраняли свою напевность, унаследованную у народной песни. Рифмы в японской поэзии нет, главную роль играют незыблемый метр, а также ритм и мелодический рисунок (*сирабэ*). *Ута* часто употребляет-

ся в значении *танка* как формы, получившей наиболее широкое распространение и оказавшейся самой жизнеспособной. Иногда используются в узком смысле, как стихотворение или песня.

Утаавасэ – состязания поэтов в искусстве сложения *вака,* поэтические турниры. Первый турнир был в середине IX в. в доме поэта Аривара-но Юкихира. Самым крупным был турнир эры Кампё (годы правления императора Уда). Известен осенний турнир в доме принца Корэсада, где слагались песни на темы осени. Проводились турниры цветов (хризантема, цветы валерианы – *оминаэси*), на которых были два объекта состязания – цветок и приложенная к нему песня *танка.* На турнирах песни слагались на заданную тему (*дай*) и оценивались по весьма строгим критериям.

Утамакура – "изголовье песни", топоним, определяющий (поясняющий, конкретизирующий) и вводящий в поэтический текст нарицательное существительное или другой топоним (относящийся к данному как часть к целому, как, например, название горы или реки в какой-либо местности), важный для содержания данной песни. Помещается обычно в начале песни, иногда в последующем тексте – в начале поэтической фразы, играет роль зачина. Важный элемент поэтики *вака*, в особенности в древние времена. Связь топонимов с религией, мифом, преданием создавала соответствующий ассоциативный подтекст. Постоянно употреблявшиеся в этом качестве топонимы уже в хэйанский период были собраны и объяснены учеными поэтами в таких трудах, как "Ноин утамакура" (по имени автора-составителя монаха Ноин-хоси). "Якумо мисё" и т.п. Иногда они использовались в более широком смысле, обозначая топонимы, а также в качестве зачинов, охватывая и *макура-котоба*, и *дзё*, как, например, у Фудзивара-но Кинто.

Ута-моногатари – песенное повествование, песенно-повествовательный жанр, возникший в X в., у нас обычно именуемый лирической повестью. Произведение представляет собой собрание рассказов или эпизодов, объединенных либо героем, либо местом, либо ассоциативными связями. Проза органически слита со стихами – жанр восходит к посвящениям *хасигаки.* Наиболее известно "Исэ моногатари", собрание 125 коротких эпизодов из жизни "некоего кавалера", в котором предполагается известный поэт IX в. Аривара-но Нарихира.

Фуга – "прекрасное", "красота" в самом общем смысле. В отличие от *аварэ* не имеет элегической окраски. Употребляется термин, в частности, поэтами Кинто, Тадаминэ и Готоба-но ин.

Фудзэй – более позднее по времени определение содержания песни, сменившее термин *кокоро* – "душа", "сердце". Впервые употребил Готоба-но ин. Может означать также "эмоции", "чувства".

Фуси – обычно означает сюжет песни.

Хайкай – стихи неустановленного содержания и стиля, обычно шуточного, юмористического характера. В "Кокинвакасю" 58 таких стихотворений, объединенных под рубрикой *хайкай-но ута*, включены в раздел "Песни разной формы" (*Дзаттай*). Встречаются и в других разделах антологии. Рассматриваются в этот период как более низкий вид поэзии по сравнению с лирической поэзией *танка.* Для них нет жестких канонов стихосложения (как правило, однако, пользуются строфой *танка*), поэты не ограничены в выборе лексики и средствах художественной выразительности. Помимо юмористических, в разряд *хайкай* зачислялись и стихи серьезного содержания, если в них использовались неэтикетные формы выражения. Термин *хайкай* был унаследован в XIV в. поэтами *рэнга* (стихотворная цепь, или букв. "нанизанные песни"), которые применяли его к *рэнга* юмористи-

ческого содержания или нестандартного языка (допускающего китаизмы, вульгаризмы, диалектизмы, прозаизмы и т.п.) – *хайкай рэнга*, известных также под названием *мусин рэнга* ("неодухотворенные рэнга"), в противовес *усин рэнга* ("одухотворенные рэнга"). В период позднего средневековья термин часто использовался как синоним *хайку* – трехстишия (второй, наряду с *танка*, ведущей формы национальной японской поэзии).

Хайку – букв. "юмористические стихи", трехстишие, возникшее в XVII в. как форма поэзии комического содержания и достигшее своего расцвета в творчестве Мацуо Басё (1644–1694), превратившего *хайку* в серьезный жанр лирики природы. Подобно традиционной японской живописи, *хайку* характеризуется лаконизмом и ассоциативностью выразительных средств. Став на несколько столетий наиболее популярной в Японии поэтической формой, *хайку* и по сей день занимает свое место в структуре японской поэзии, наряду с *танка* является символом национальной японской поэзии, репрезентативной ее формой.

Хасигаки – посвящение или пояснение (букв. "написанное с края", т.е. "рядом с песней"), предваряющее поэтическое произведение, раскрывая ситуацию и обстоятельства, реальные или вымышленные, его создания. Например: "Когда я заперся в своем доме, сетуя на неудачи, связанные с продвижением по службе...". Эти пояснения иногда бывали очень подробными, составляя прозаический контекст стихотворения, однако чаще указывали лишь тему, которой оно посвящено, и сближались в последнем случае со значением *дай* – тем, задаваемых на поэтических турнирах, – *утаавасэ*. Нередко они указывали на аллегорический характер произведения, давая и ключ к раскрытию аллегории. Такими пояснениями были снабжены многие песни "Манъёсю", "Кокинвакасю" и других антологий поэзии.

Хиюка – песня, строящаяся целиком на развернутом сравнении, возможно, косвенном (букв. "песня-сравнение"). Одна из рубрик классификации поэзии по "Манъёсю".

Хонкадори – букв. "следуя изначальной песне". Это цитирование, обычно частичное, отрывка из песни более раннего автора или намек (достаточно прозрачный) на эту песню. Сущность приема состоит в использовании авторами поэтического материала более ранних произведений. Цель – воссоздание атмосферы поэтического прошлого и расширение ассоциативного фона стихотворения за счет содержания произведения-прототипа. Помимо текстуальных заимствований размером от одного стиха до трех (как правило, с изменениями исходного текста), может заимствоваться лексика и фразеология, образное решение, мотив, ситуация, концепция, тональность, общая атмосфера. Источником реминисценций могла быть не только поэзия, но и проза – литература, история, миф, а также китайская словесность, изучение которой было обязательным предметом образования. Прием зародился еще в поэзии "Манъёсю", широко представлен в "Кокинвакасю", однако был осмыслен, описан, нормативизирован и канонизирован лишь в конце XII – начале XIII в. в трудах ученого поэта Фудзивара-но Тэйка. Реминисценции в *танка* включаются часто в сходные контексты, в *хайку* же обычно используются в контрастных контекстах, в том числе в целях пародии. Причем *хонкадори* особое распространение получили в конце хэйанского периода (о чем свидетельствует поэзия "Синкокинвакасю", 1205).

Хоси – священник (*будд.*), монах. Постоянная приставка к имени. Например, Сосэй-хоси.

Эн – "прекрасное", "чарующее", одна из категорий прекрасного в эпоху Хэйан.

Энго – "родственные", "связанные" слова, один из основных приемов японской классической поэзии (IX–XIII вв.). Искусные поэты соединяли часто разнород-

ные лексические компоненты стихотворения сопутствующей ассоциативной связью, в основе которой могло быть либо тематическое единство слов, либо лексическая обусловленность (снег–таять), либо закрепленная традицией символика поэтической лексики и образности, условность словоупотребления. Эти связи дополняли содержание произведения побочными деталями, оттенками, создавая ассоциативный подтекст или фон, далеко не всегда имеющий непосредственное отношение к содержанию. При этом широко используется омонимия, полисемия, антонимы. *Энго* могут способствовать созданию дополнительных образов, а могут служить лишь риторическим украшением. Это могут быть пары, а также целые цепи слов. В случае серии слов с двойным значением образуется как бы второй план стихотворения. Как особый тип связи и композиционный принцип *энго* используется и в других жанрах как поэзии, так и прозы, в том числе в *рэнга*, в лирической повести (см. *ута-моногатари*) – для связи стихов в первой и эпизодов во второй, а также и в повествовательной прозе (*моногатари*).

Югэн – "таинственность и глубина", "сокровенная красота", особая атмосфера и тональность, достигаемые с помощью обертона *ёдзё*, основная эстетическая категория развитого средневековья (XII–XVI вв.), представляющая собой трансформацию *моно-но аварэ* в условиях усиления влияния буддизма с его концепцией бренности и иллюзорности всего земного. Красота становится как бы неуловимой, теряет свои реальные очертания. В литературе и, в частности, в поэзии *югэн* составляет эмоциональное содержание, находящееся за пределами словесного выражения. Для стиля *югэн* характерны окрашенность грустью, задумчивая меланхолия, образность монохромного характера. Термин впервые употреблен в Предисловии Ки-но Ёсимоти к "Кокинвакасю". В этой антологии уже встречаются отдельные произведения в стиле *югэн* или близкие к нему. Близок к

югэн, в частности, стиль *гэнсо.* Эстетику *югэн* в сложившемся качестве демонстрирует поэзия "Синкокинвакасю" (1205). Наиболее яркими теоретиками и практиками ее были поэты Фудзивара-но Сюндзэй и Фудзивара-но Тэйка.

Ясаси – одна из оценочных категорий, применявшихся обычно на поэтических турнирах. Означает "изящный", "изысканный", "утонченный".





ЛИТЕРАТУРА

Боронина И.А. Поэтические турниры в средневековой Японии (IX–XIII вв.). СПб., 1998.

Боронина И.А. Прием стилистического введения (дзё) в японской классической поэзии // Историко-филологические исследования: Памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974.

Глускина А.Е. "Манъёсю" как литературный памятник // "Манъёсю": В 3 т. М., 1971. Т. 1.

Глускина А.Е. О некоторых чертах гуманизма ранней японской поэзии // Идеи гуманизма в литературах Востока. М., 1967.

Горегляд В.Н. Ки-но Цураюки. М., 1983.

Готоба-но ин. Готоба-но ин-но гокодэн (Заветы инока Готоба) // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Японская классическая литература: Большая серия). Токио, 1978. Т. 65 (далее – НКБТ).

Готоба-но ин. Синкокинвакасю: Манадзё (Новое собрание старых и новых японских песен: Предисловие) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Токио, 1989. Т. 50 (далее – НКБД).

Камо-но Тёмэй. Мумёсё (Записки без заглавия) // НКБТ. Токио, 1978. Т. 65.

Ки-но Ёсимоти. Кокинвакасю: Манадзё (Собрание старых и новых японских песен: Предисловие) // НКБД. Токио, 1989. Т. 7.

Ки-но Цураюки. Кокинвакасю: Канадзё (Собрание старых и новых японских песен": Предисловие) // НКБД. Токио, 1989. Т. 7.

Ки-но Цураюки. Синсэн вака: Дзё (Заново отобранное собрание японских песен: Предисловие). Сэндай, 1985.

Кокинвакасю (Собрание старых и новых японских песен) // НКБД. Токио, 1989. Т. 7.

Конрад Н.И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.

Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973.

Лисевич И.С. Великое введение к "Книге песен" // Историко-филологические исследования: Сб. статей памяти акад. Н.И. Конрада. М., 1974.

Лисевич И.С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1959.

Лицзи Чжэнъи (Книга установлений в правильном истолковании) // Шисань цзин чжушу (Тринадцать классических книг с комментариями и пояснениями): В 13 т. Шанхай, 1957. Т. 6.

Манъёсю (Собрание мириад листьев) // НКБТ. Токио, 1989. Т. 4–7.

Манъёсю (Собрание мириад листьев): В 3 т. / Пер. А.Е. Глускиной. М., 1971.

Мибу-но Тадаминэ. Вакатэй дзиссю (Десять стилей японской песни). Токио, 1993.

Серебряков Е.Л. Реминисценции в ци IX–XIII вв. // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977.

Серебряков Е.Л. Цзянсийская поэтическая школа и ее взгляды на литературу // Классическая литература Востока. М., 1972.

Синкокинвакасю (Новое собрание старых и новых японских песен) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

Синсэн вака (Заново отобранное собрание японских песен). Сэндай. 1985.

Федоренко Н.Т. "Шицзин" и его место в китайской литературе. М., 1958.

Фудзивара-но Ёсицунэ. Синкокинвакасю: Канадзё (Новое собрание старых и новых японских песен: Предисловие) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

Фудзивара-но Кинто. Вака кухон (Девять ступеней вака) (японской песни) // НКБТ. Токио, 1978. Т. 65.

Фудзивара-но Кинто. Синсэн дзуйно (Сущность поэзии. [Руководство], вновь составленное) // НКБТ. Токио, 1978. Т. 65.

Фудзивара-но Сюндзэй. Корай футайсё (Выборки о поэтических стилях, пришедших от древности) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

Фудзивара-но Тэйка. Киндай сюка (Лучшие песни нового времени) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

Фудзивара-но Тэйка. Эйга тайгай (Очерк японского стихосложения) // НКБД. Токио, 1989. Т. 50.

Хисамацу Сэнъити. Кодай бунгаку-но кэнкю (Древнеяпонская литература: Исследование). Токио, 1928.

Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгаку си (История японской литературы). Токио, 1931.

Шицзин: Маоши чжэнъи (Книга песен: Песни версии Мао в правильном истолковании) // Шисань цзин чжушу (Тринадцать классических книг с комментариями и пояснениями): В 13 т. Шанхай, 1957. Т. 1.

Эйдлин Л.З. "Подражание древнему" – обличение современного в старой китайской поэзии // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969.

Эйдлин Л.З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.

Юэфу (Из древних китайских песен) / Пер. с кит. Б.Б. Вахтина. М.; Л., 1959.

Ямато моногатари / Пер. с яп., исслед. и коммент. Л.М. Ермаковой. М., 1982.

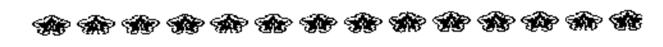
Brower R., Miner E. Japanese. Court Poetry. Stanford, 1961.

Fujivara Teika. The Superior Poetry of Our Time. Tokyo, 1982.

Teele Roy E. Otomo-no Yakamoti: Pre-Heian Sensibility // Нихон бунка-но кэнкю (Изучение японской культуры). Токио, 1975.

Wixted J.T. Chinese Influences on the Kokinshu: Prefaces // Kokinshu: A Collection of Poetry Ancient and Modern. Tokyo, 1984.





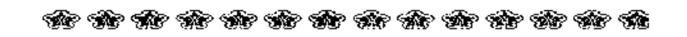
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



В книгу включены иллюстрации из каталога выставки, проходившей в Токийском Национальном музее в октябре 1991 г.: Сика то сё: Нихон-но кокоро то би (Стихи и каллиграфия: Душа и красота Японии). Токио: изд-во Токийского Национального музея, 1991.



СОДЕРЖАНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

Научное издание

ДЕВЯТЬ СТУПЕНЕЙ ВАКА

Японские поэты об искусстве поэзии



Утверждено к печати
Редколлегией серии
"Литературные памятники"

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редактор *А.Н. Торопцева*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Художественный редактор *Т.В. Болотина*
Технический редактор *З.Б. Павлюк*
Корректоры *А.Б. Васильев, Р.В. Молоканова*

Подписано к печати 19.12.2005
Формат 70 × 90 $^{1}/_{32}$. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл.печ.л. 16,1. Усл.кр.-отт. 18,1. Уч.-изд.л. 16,1
Тираж 400 экз. Тип. зак. 2383

Издательство "Наука"
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

ППП "Типография "Наука"
121099, Москва, Шубинский пер., 6

АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ "АКАДЕМКНИГА" РАН

Магазины "Книга-почтой"

121099 Москва, Шубинский пер., 6; 241-02-52 Сайт: www.LitRAS.ru E-mail: akadem.kniga@G23.relcom.ru
197345 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7б; (код 812) 235-40-64

Магазины "Академкнига" с указанием букинистических отделов и "Книга-почтой"

690088 Владивосток, Океанский проспект, 140 ("Книга–почтой"); (код 4232) 45-27-91 antoli@mail.ru
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 ("Книга–почтой"); (код 3433) 50-10-03 kniga@sky.ru
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 298 ("Книга–почтой"); (код 3952) 42-96-20 aknir@irlan.ru
660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90 akademkniga@ krasmail.ru
220012 Минск, проспект Ф. Скорины, 72; (код 10375-17) 232-00-52, 232-46-52
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 124-55-00 akadkniga@nm.ru; http:// akadkniga.nm.ru (Бук. отдел 125-30-38)
117192 Москва, Мичуринский проспект, 12; 932-74-79
127051 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; 921-55-96 (Бук. отдел)
113105 Москва, Варшавское ш., 9, Книж. ярмарка на Тульской (5 эт.); 737-0333, 737-0377 (доб. 50-10)
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90; 334-72-98 akademkniga@naukaran.ru
105062 Москва, Б. Спасоглинищевский пер., 8 строение 4; 924-72-19 (Бук. отдел)
630091 Новосибирск, Красный проспект, 51; (код 3832) 21-15-60 akademkniga@ mail.ru
630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 ("Книга–почтой"); (код 3833) 30-09-22 akdmn2@mail.nsk.ru
142290 Пущино Московской обл., МКР "В", 1 ("Книга–почтой"); (код 277) 3-38-80
191104 Санкт-Петербург, Литейный проспект, 57; (код 812) 272-36-65 ak@akbook.ru (Бук. отдел)
199164 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2; (код 812) 328-32-11
194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий проспект; 4 (код 812) 247-70-39
199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9-я линия, 16; (код 812) 323-34-62
634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 51-60-36 akademkniga@ mail.tomsknet.ru
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 ("Книга–почтой"); (код 3472) 24-47-74 akademkniga@ ufacom.ru
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85

Коммерческий отдел, г. Москва
Телефон для оптовых покупателей: 241-03-09
Сайт: www.LitRAS.ru
E-mail: akadem.kniga@G23.relcom.ru
akademknigam@mail.ru
Склад, телефон 291-58-87 Факс 241-02-77

По вопросам приобретения книг
государственные организации
просим обращаться также
в Издательство по адресу:
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90
тел. факс (095) 334-98-59
E-mail: initsiat @ naukaran.ru
Internet: www.naukaran.ru

Девять
ступеней
вака

Девять ступеней вака